

## الشعراء .. ودهشة النقاد

يبدو أن ثمة قطيعة حادة بين الشعراء والنقاد في ثقافتنا المعاصرة. وهي قطيعة تعبر عن نفسها في أشكال الدهشة والإحساس بخيبة الأمل التي يبديها النقاد كلما أوقفناهم المناسبات على واقع الشعر العربي وكشفت لهم أبعاد الهوة التي تفصل بين تنظيراتهم الموهلة في التجريد وحال الشعر الموهل في الضعف..

ولعل من أحدث هذه المناسبات وأشدّها وضوحاً صدور معجم الباهطين للشعراء المعاصرين ، والذي ضمت أجزاءه الستة ما يتيف على الألف والستمئة شاعرا ، توزعتهم الأقطار العربية والمهاجر والمناقي .. ومع ما في هذا العمل من جهد وعمل مؤسساني ضخم ، ينبغي أن نفرّ بالفضل لصاحبه وللقائمين عليه ولمن بذلوا جهداً مشكوراً في سبيل إخراجه. إلا أن علينا أن ندرك مدى الدهشة التي ولدها هذا المعجم لدى النقاد الذين كانوا يفرّقون للشعرية ألفاً سامياً ورفيعاً لا يتحقّق إلا لغة قليلة أن تستحق شرف الخرخشة ، ولذلك كانت صدمتهم بكل هذا الحشد من الشعراء الذي لا يعني بأي حال من الأحوال صلاح حال الشعر في عالمنا العربي ، بل يعني تنازلنا عن كثير من القيم الشعرية وتسامحنا في ضم الكثيرين من أنصاف الشعراء وأرباب الشعراء إلى قانصة الشعراء الخقيبين.

إن المعجم تكريس لأسماء ضعيفة يؤدي تكريسها إلى إعاقة تطوّر الشعرية العربية ، هكذا قال النقاد وهم يعبرون عن عدم رضاهم عن النماذج التي كرّست كل هذا الحشد في صفوف الشعراء وجعلتهم ينتهون إلى القبيلة التي جاء منها المتنبي وأبو تمام والبحتري والفرزدق وأحمد شوقي وحافظ إبراهيم والنسايب ..

غير أن ما ينبغي على النقاد هو ألا يكتفوا بإيذاء السخط العابر وإطار الكلمات المعبرة عن الأسى والحزن والإحساس بالخيبة ، وإنما من المفترض فيهم

أن يواجهوا المسألة بشكل جاد وأن يتناولوها في أطرها الثقافية والاجتماعية والسياسية والاقتصادية التي أفضت إلى ظهورها..

إن على النقاد أن يواجهوا المنجز الشعري كما هو وأن يكشفوا ما فيه من ضعف يدل الاعتماد على أن ذائقة المثقلى جديرة بفعل ذلك.. وعلى النقاد كذلك أن يعيدوا صلتهم بقرائهم وأن يعيدوا صلتهم بواقعهم الثقافي ، وأن يتنازلوا قليلاً أو أحياناً على أقل تقدير عن الآفاق التي يحلقون فيها ليقرولوا للناس : هذا شعر وذلك كلام ..

وما لم يفعل ذلك فإن عليهم ألا يندهشوا ، أو ليس من حقهم أن يندهشوا ، إن اكتشفوا أن فئاعة الشعراء في العالم العربي امتدت إلى ستة عشر ألف شاعر ، يدل ألف وستمئة شاعر

” أسيرة التحرير “

## إنتاج

عمدت أسيرة تحرير “علامات” إلى زيادة عدد صفحاتها بواقع خمسين صفحة ، وذلك لاستيعاب المواد التي يتفعل الأساندة النقاد من أرجاء العالم العربي .. بإرسالها إلينا والمشاركة بها معنا في هذا المشروع الثقافي ، وهذه الزيادة في عدد الصفحات .. محي . كمحاولة منا لتلافي التأجيل الذي تتعرض له المواد التي تصلنا ، نظراً لتدفقها وعجز الحجم السابق لعلامات عن استيعابها . ومع ذلك فإننا نجد أنفسنا مضطرين إلى الاعتذار لكتابنا عن التأخير .. في نشر أبحاثهم ، فزيادة الخمسين صفحة ليست سوى حل جزئي للمشكلة .

ولعل ذلك يدفعنا إلى التفكير الجدي .. في إصدار أكثر من أربعة أعداد من “علامات” في العام الواحد ، أو زيادة صفحات العدد الواحد إلى أكثر مما بلغه هذا العدد ١.

” علامات ”

# السرد المراءوغ

قراءة في

(شعرية)

ARCHIVE  
النثر عند التوحيد

محسن جاسم الموسوي

لربما يبدو كتاب التوحيدي الامتاع والمؤانسة من بين تلك النصوص الداعية للقراءات المتباينة ، المستغزة للتأويلات ، والمنفتحة باستمرار على أكثر من وجهة نظر : لكن هذه القراءات والتأويلات تنصع عن طبيعة القارئ ، كما تضيف إلى معاني النص ومقاصده ، ومهما يكن فإنها تعرض جميعها إلى احتواء النص المذكور على مكونات وبنيات ونويات تستحق الكشف أولاً ، وهو ما نتيجته قراءة النص بصفته السردية ، فهل يشتمل نص التوحيدي على بنى سردية ؟ وهل يشكل الراوي فيه شريكا فعليا في فعل السرد ؟ وكيف تتكشف شخصية الراوي في ترسل غيره ؟ وماذا يعني إعادة بث ما يقوله عنه أبو الوفاء المهندس ؟ وهل نعد ذلك تشخيصاً يستكمل داخل السرد ما بين فضاءات اجتماعية وأخرى أخلاقية أو سياسية أو تاريخية تخص التناقض أو التباعد ما بين ماضٍ مرشوب فيه وحاضر ميثوس منه ؟ هذه المقارنات التي يعقدها باث السرد ما بين ماضٍ وحاضر ، هل تسقط نفسها بقوة على شخص الراوي - الشريك بصفته ( طالب قوت ) أيضاً كما يتكرر ذلك في المدونة ؟ ولماذا تجري مرشعة المجالس في ليالٍ ؟ وهل ثمة قصد وراء احتواء التنفيذ ، أي المجالس المستقلة ، داخل إطار شهر زادي ، كذلك الذي يطل منه الراوي ويتحاور فيه عند الإنتهاء من كل واحدة مع ابن سعدان ؟ ثم لماذا يطفى ابن سعدان على المجالس بديلاً للزمن الذي يستدعي عند شهر زاد التذكير بالصباح ؟ ومثل هذه الأسئلة وغيرها هي وحدها التي تقودنا إلى

قراءة ( فن السرد عند التوحيدي ) قراءة متأنية أخرى غير محملة بالإسقاطات أو خاضعة للتفسيرات الكثيرة التي قبلت فيه. كما أن مثل هذه القراءة لا تتحقق بجدوى طموحة إن لم تأخذ بنظر الاعتبار شخصية حائرة ، مترددة ، مستكينة ، قبل أن تستكمل عدتها وتستدعي أدواتها ، وكأنها تسعى في النتيجة لإثبات العكس مرتين. مرة عند ابن سعدان أثناء مجرى المجالسات وثانية عند مراسلة أبي الوفاء وجمع المشافهات داخل المدونة التي تأتي بالراوي والروي وكأنهما يمران في تجليات تدعو للحيلة والانتباه .

لم تستأثر قضية السرد لدى أبي حيان التوحيدي بعدُ بالعناية الواسعة التي تستحقها، ولربما يعود ذلك إلى المعروف عنه تابعاً وتلميذاً لأبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ في نصوصه المتداولة الأساس، لا سيما في كتابيه المهيوان والبخلاء. فأبو حيان التوحيدي ينقل مترسلاً عن أبي الوفاء محمد بن يحيى الموزجاني وإليه (٣٢٨ - ٣٨٧)، فهو الذي أوصله إلى أبي عبد الله العارض، الوزير ابن سعدان. والأخير هو الذي استكتب أبا حيان كتاب المهيوان لأبي عثمان الجاحظ « لعنايتك به، وتوفرك على تصحيحه »<sup>(١)</sup> وإذا بثني أبو حيان على جهد الجاحظ في البخلاء، إلا إنه كان يتفاوت عنه، ويتباهد منه، مشيراً إلى تقادمه مرة وإلى هنائه مرة أخرى. فهو يثقف قاماً مع الوزير المستمع في « فائدة رجل يُشهادى قوله، وتتراوى أخباره » لكن القصور يأتي به التقادم، ولهذا فالمحيط لا يد منها، والحذر لازم، فيقول مستجيباً لرغبة الوزير في الإتيان على البخل والبخلاء: « إن الجاحظ قد أتى على جمهرة هذا الباب إلا ما شذ عنه مما لم يقع إليه، فإن العالم - وإن كان بارعاً - ليس يجوز أن يظن به أنه قد أحاط بكل باب، أو بالباب الواحد إلى آخره، على أنه حدث من عهد الجاحظ إلى وقتنا هذا أمور وأمور، وهنات وهنات، وغرائب وعجائب، لأن الناس يكتسبون على رأس كل مائة سنة عادة جديدة،

وخليقة غير معهودة ، وبذ- هذه المتين هو الوقت الذي فيه تتعقد شريعة وتظهر نبوة ، وتفسو أحكام ، وتستقر سُنن ، وتؤلف أحوال بعد فطام شديد وتلكؤ واقع ، ثم على أستثنان ذلك يكون ما يكون « (٢) » والقصد من هاتين الإشارتين إن أبا حيان التوحيدي قد عُرِفَ في عصره بهذا الانتماء للجاحظ والأخذ عنه ، ملما بمنهج الأخير أخذاً به ، لكنه يعرض لنفسه مستزيداً في موضوعه ، حذراً في ترسيم هذا الانتماء ، وهذه العلاقة بما يدعوننا إلى تأمل هذا ( المحيط ) الرقيق والتساؤل في فعله داخل نصوص أبي حيان نفسها .

ويمكن أن يشار في البدء إلى أن ملاحظات طه الحاجري في الجاحظ ومريديه والأخذين عنه ، لم تفقد قيمتها منذ أن ظهر نص **الهؤلاء** محققاً من قبله (٣) . وحتى الذين كتبوا في المحكي من التالين للمحنة كعبد الفتاح كيليطو لم يخرجوا عن دائرة المقارنة الأساس التي عقدها بين الجاحظ وبين حكاة القرن الرابع الهجري . لكن هذه الإشارات يمكن أن تكتسب أهمية أوسع عندما يضعها النالون من الدارسين والنقاد في سياق مقولات السرد وتشكيلاته عند أعلام المرحلة الذين أخذوا عن الجاحظ ، وعن معانياته وإحالاته وإشارات ومنهجه ، مضيفين إليها أو قارئين في ضوئها أو متجهين - بسبب ذلك - نحو الواقع الذي أنشد إليه أفضاً ، وتعامل معه ليس في ضوء معيار واحد ، وإنما من خلال مزيج من المقروء والمجتلَب والملاحظ ، تتسلط فوقه معايمة المؤلف ونظرة التي لا تحيد بها السخرية عن إشراك القارئ والمستمع ، وإتاحة المجال أمامه للمناقشة والاختلاف والاجتهاد (٤) . ولهذا لا يسع المرء إلا أن يتفق مع ما جاء به الحاجري في أن التوحيدي تتلمذ على نصوص الجاحظ ومنهجه ، وكذلك شأن أبي مطهر الأزدي الذي يعده المحقق من كتاب القرن الرابع ، بينما يقبله كيليطو على أنه من أهل النصف الثاني للقرن الخامس حسب مقترح آدم متس (٥) وما دام هذا الاستنتاج لا يخرج عن الإشارتين السابقتين في

التدليل على إنتهاء أبي حيان المنهجي، فإنه لا يثير الاختلاف، لكنه يمكن أن يستدعي المزيد من التساؤل عندما يتوقف القارئ عند الإشارة إلى أبي المظهر الأزدى صاحب حكاية أبي القاسم البغدادى : فالحكاية بعدها الحاجري تجاوزا في النوع الأدبي له « الأحاديث والرسائل المقصورة كما رأينا عند أبي حيان » ، مشبها إياها مع حكاية لأبي علي الحاتمي ذكرها الخصري في جمع الجواهر في المثلح والنوادر ، قبل ثبوتها إنها « طويلة » في نحو أربعة أجيال <sup>(٦)</sup> . أما بخصوص حكاية أبي القاسم البغدادى التي نشرها آدم متس فإن كاتبها « أبان في صدرها عن تأثره بالمحافظ واتباعه سبيله » . لكن هذه الحكاية لا تسعى إلى تأكيد هذه التبعية فحسب، ولا تلجأ إلى التلوخي وابن حجاج أصواتا وأقنعة للانحراف بالنص أو تشيبت حضوره بين المرويات والمحكيات فقط، وإنما تلجأ إلى الإنشغال والأخذ، كما تفعل إزاء صفحات الغناء البغدادى المأخوذة عن مصدر واحد مع أو عن الإمتاع والمزانية ، ما بين الثلثين الثامنة والعشرين والتاسعة والعشرين ، بما يدفعنا إلى قراءة النص ثانية في ضوء حجم استعاناته وإحالاته وانشغالاته ، والتي تستعيد كثيرا من طرائق الكتابة عند التوحيدي في نصه الجامع ، أي نصه الذي يحاكي نصوص الجاحظ الغالبة، في الإمتاع والمزانية .

إننا - إذن - بإزاء تبعية وتناص ، وكلاهما لا يعني فقدان الابتكار مادام أبو حيان يستعين بالمعينة والسند هو الآخر ويهني على المقروء والمروري وتشبث بالأخبار، ملفقا أو منقولاً، لكنه وعلى الرغم من إحالاته المعلنة واستعاناته الصريحة يبقى مأسورا بقلق التأثير الذي يرى فيه المحدثون من أمثال هارولد بلوم توترا رومانسيا ، أو عقدة أوديبية فكاكها الخلاص أو السعي تحوه بهذا التوتر والوسواس. ولهذا لا تخلو كتابة التوحيدي من مثل هذا الهاجس، على الرغم من أن إشارات للإغارة والتوارد تقع في سياق انهماك أو سع بشأن السرقات الأدبية، إذ يقول :

« ما أكثر أن يقال : أخذ فلان من فلان ، وأغار فلان على فلان ، والخواطر تتلاقي وتتواصل كثيراً ، والعبارة تتشابه دائماً ، ومن عرف خواص النفس وقوى الطبيعة وأسرار العقل لم يستنكر توارد لسانين على لفظ ، ولا تناسخ خاطرين على معنى حاضر ، وباطنه ظاهر » .<sup>(٧)</sup> ولا يوجد هاجس عندما تجري الإشارة والإحالة ويتضح المنقول ويتسق الخبر ، كما يغيب الابتكار عند ذلك ؛ لكنه يظهر متسرداً موسوساً كلما ازداد الاحساس الإبداعي بالتهمة للسلف ، وتتفاوت الهاجس الشخصي مع العام المعنى بتجارب المتقدمين كـ ( مرابا المتأخرين ) ، لأن الهاجس يقيم في المكبوت ، ولا يذوب ولا يتألف في التجربة ، ويبقى يتنازع السيادة مع المعلن ، لكنه غالباً ما يترك نفسه منتشرأ في مجموعة من العلامات والأقوال التي ضاع عنها صاحبها أو ضاعت عنه ، طراعية أو قسراً ، في جسد النص لدى أبي حيان ، أي لا بد لنا من التفتيش أولاً عن بعض هذه العلامات والإشارات الضالة لمعرفة استراتيجيات السرد اللغوي .

وبما لم يكن الجاحظ يتردد مثلاً من أن ينسب نصوصه إلى غيره ، وهو ما يفعله أبو حيان عندما أسند حديث السقيفة إلى أبي حامد أحمد بن بشر المروزي محسباً وحذراً إزاء آراء الجماعات . وهذا الجاحظ يعلل هذا التفاضل والإغفال مشخوفاً من حسد الآخرين الذين ربما بينهم من « يتواطأ على الطعن » في نصه حتى وإن كانوا « جماعة من أهل العلم ، بالحسد المركب فيهم » ، وعندما يجتزئ في مصادر الحديث « بالخوف منهم وإما بالإكرام لهم »<sup>(٨)</sup> تاركاً ذكرهم ، فإنه يعرف بمشكلات مختلفة تخص المجتمع وحكامه ؛ أي إنه يتصرف هنا في ضوء مستلزمات الواقع وشروطه في محاذيره ومخاطره ومتزلقاته ، وحذر كهذا يلتزمه الكتاب كلما غابت القوانين واختلت الموازين ؛ إلا إنه عند كاتب مؤثر كالجاحظ يجري تناقله لدى المردين ، فيرون الحيلة سلوكاً ، ولهذا يتجنب التوحيدي أن



يتسبب حديث مجادل إليه، كما إنه من الجانب الآخر يحقق غاية الروي بزيادة من التباعد الشخصي والانتكاه على أولويات الموثوقية في عصره ؛ أي الإخبار والسند بعد المعايير. وهو في الأمرين يقط إزاء مصلحته ، وليس أدل من ذلك من طبيعة استجابته لأبي الوفاء ، مستعيداً من رسالته إليه وصفه بإياه بأنه « ب غر لا هيئة لك في لقاء الكبراء ، ومحاودة الوزراء » وتحذيره المباشر له في « من صعد بك إذا أراد ، ينزل بك إذا شاء » . فالمرسل أهر الوفاء ، ثم خطابه النافذ ، بصفته خطاباً متممياً إلى علو شأن صاحبه ، وبالتالي إلى خطاب الأمر والسائد؛ فتأتي تركيبته لتفصح عن معرفة بالآخر، أي المرسل إليه ، بأفعاله ونواله ، وهو يخلو بالوزير ابن سعدان « لبالي متتابعة ومختلفة ، فتحدثه بما تحب وتريد ، وتلقي إليه ماتشاً ، وتختار ، وتكتب إليه الرقعة بعد الرقعة » <sup>(٩)</sup> ، فيكون هذا القرب وبالا عليه إذا أخطأ ، ما دام غراً « متناسياً زلة العالم ، وسقطة المتحري ، وخجلة الواصل » ، وكل ذلك ممكن ، ولهذا يستدعيه المرسل واقعاً للمرسل إليه ، « كآني بك وقد أصبحت حيران يا أبا حيان ، تأكل إصبعك أسفاً ، وتزود ريقك لهما ، على ما فاتك من الخوطة لنفسك ، والنظر في يومك لغدك » .

فاستدعاء الغد التعيس هو مصادرة ليوم المرسل إليه في حياة سياسية واجتماعية متقلبة غير مأمونة ، لا ضمان منها وفيها بغير الأصحاب والشفعاء وعلية القوم أولاً ، مادامت موهبة الإنسان متعثرة ، ومهاراته قلقة . فالمرسل إليه لا يقدر على الاطمئنان لشيء ، ولا لنفسه ، ولهذا لم يكن أمر المرسل عصباً عليه « إن تطلعتني طلع جميع ما تحاورتما ومحاذيتما هذب الحديث عليه » . فالتحذير لا يختفي بغير الاستجابة والتهديد لا تنفيه غير الكتابة ، والكتابة غير المشافهة ، والأخيرة تسمح بظهور ما يسميه أبو الوفاء بالفسولة لدى أبي حيان التي يقرن ظهورها عنده « بمخالطة الصوفية والغرباء والمجتهدين الأدباء الأرباء » :

ولهذا تأتي استجابة أبي حيان واضحة حاضرة ، متعهدا به « سرد جميع ذلك »<sup>(١٠)</sup> مؤكدا على كل ما دار ، مثبتا للمرسل أبي الوفاء كل ما دار عنه أو جاء منه أصلا ، وكأنه يخشى تمرب ما كان بينه وبين الوزير ، طالبا منه الإذن بجمع التفاصيل في ( رسالة ) هدفها أن « أدخل في الحجة عليك ولك ، وأغسل للوسخ الذي بيني وبينك ، وأزهر للسراج الذي طفى عني وعنك ، وأجذب لعنان الحجة إن كانت لك ، وانطق عن العذر إن اتضح بقولك »<sup>(١١)</sup> .

وهو إذ يهدر مرسلا مستجيبا واثقا من نفسه في هذا المقطع ، محققا للتكافؤ بين الإثنين من خلال جمل متكافئة تركيبيا ينعطف بعضها على الآخر باتساق ، فإن طلبه اللاحق في أن « تكون هذه الرسالة مصونة عن عيون الحاسدين العيايين ، بعيدة عن تناول أيدي المفسدين المنافسين »<sup>(١٢)</sup> لا سيما بين « النظراء في الصناعة » يظهره أخذا بمشورة أستاذه الجاحظ ، حذرا من السعادة ، لكنها شأن محفظات أستاذه تفيض عن عصر متقلب مصير الأفراد والكتاب فيه محفوف بالأخطار ، بينما يتهالك فيه ( النظراء ) من الكتاب على التقرب للسلطان . لكنه يعيد موضوعة المنافسة من جانب وما تعنيه من معاية ومقالب ومخاطر ، ويعرض لمحنة الكتاب من جانب آخر : فالأهم في نظره بعدما يأتي على كلام أبي سليمان في « بلاغة التأويل » لا يعدو أن يكون : « طلب القوت الذي ليس إليه سبيل إلا بيع الدين ، وإخلاق المروءة ، وإراقة ماء الوجه ، وكذب البدن وتجرع الأسى ، ومقاساة الحرقة ، ومض الجحيمان ، والصبر على ألوان وألوان ! والله المستعان » . وتتعمد الحال في ظل تغيرات الظروف وغياب العناية بالكتاب ، « كان هذا الباب يتنافس فيه أراكان للخلافة بهجة ، وللياية عنها بها ، وللديانة معتقد ، وللمروءة عاشق ، وللخير منتهل ، وللصدق مؤثر ، وللأدب شراة ، وللبيان سوق ، وللصواب طالب ، وفي العلم

رابعاً - وكل هذا الذكر يعني غيابها في الحاضر ، وتعددها في الرّوح القديم ، بيّ يعرض للمتحدث ( بصوته أو بصوت غيره ) مأروماً ، متوتراً ، قلقاً ، مكوداً ، ولهذا جرى لديه التلميح الكثير ، وتعلل لديه التصريح .

وهو يعلم إنه لا يقدر على المجاهرة برأيه بين هم في السلطة ، ولهذا لا يجسر على نشر رسالته في مثالب الوريرين . وعندما يصر ابن سعدان الورير على ذلك ، قائلاً « العين لا ترمقها ولأذن لا تسمعها واليد لا تنسخها »<sup>(١٣)</sup> يستجيب مضطراً فالعبرة في العقل أنه مجبول على المجادلة والمناطحة ولذم والمواجهة كلما تستعديه السلطة ورموزها لكنه يبقى فعلة « مكبوتاً » غير مشور ، بما يعني إن لرخص والخصومة طبع ، والحذر تطبع ، فالكافي بحيثه من أستاذ والأول متأصل فيه ، ولهذا يصعب عزل شخصيه لتوحيدي لباديه في الترسل ولأخبار عن (النظر) الذين تعرض من حلالهم **طبعة العصر** بصر عاه وضوحاته وبانهاك الكتاب والشعراء . فيه على المخطوطة والمنتشر ولكن التوحيدي أي الشخصية انظاهرة في امروي حذر ومرباب . ومثل هذا الحذر ، وكذلك تلميح الأحرار ولأسباب ، بأنه سبيلاً ونهجاً من الجحد ، مضطراً بحكم الظروف وتقيبات لأوضاع . ومثل هذه التبعية برصدها أيضاً في الحديث عن النور واللحن وعن متلقي الحكاية ، وهو رأي يستعبد في كتاباته من المحدث ، ولكن بدون إسناد . فالجحد يرى لكلام يجري كما يقتضيه صاحبه ، فإذا « سمعت بنادرة من نوادر العوام ، وملحة من ملح الحشوة وانطعم ، غبايات وأن تستعمل فيها الإعراب . فإن ذلك يفسد الإمتاع بها ، ويعرجه من صورته »<sup>(١٤)</sup> وهذا أبو حيان يروي مثل ذلك في الهضائر والقصائد ، قائلاً « الصواب فيه يخل بالنادرة ، ولا يسكر اللحن والخطأ إذا كانت الحكاية عن سفيه أو ناقص »<sup>(١٥)</sup> وينقل عن آخر قوله « ملح النادرة في لحنها ، وحرارتها في حسن مقطعها وحلاقتها في قصر متنها ، وإن صدق هذا من الرواية لساناً ذليلاً ووجهاً طليقاً وحركة حلوة

مع نوحى وقتها ، ورضاها موضعها ، وقدر الحاجة إليها ، فقد قضى الزطر ، وأدركت البقية » .

ويقدر ما يتوجه هذا الترحيص إلى باث النادرة ، بمراحه وطبعه ، وإلى صورة النادرة ومكوناتها وانتمائها ، فإن مستقبل النادرة لم يكن غائب عن كتابه لجاهظ ، كما أنه لم يكن يغيب عن أبي حيان التوحيدي ؛ فكلما نتوارد التوارد من فئات اجتماعية هاشمية أو أخرى من الفئات السائدة سهل تداولها ، كما هو أمر الطغيبين والمكدين والقصاص أو ماشاع من مطالب بين ( البظراء في الصناعة ) وبين من يطمعون إليهم من أصحاب الجاه والسرور والخطوة والعناية لكن النادرة الشريدة - كالفرازة مثلاً - تسعى لاحتراق الجاهز ولتأسيس حضورها متجاوزة المحذور العقلي أو ما يخص لأغرابه <sup>١١٦</sup> ولا يجري تداولها بدون إهلاك مستمع عن حساب آخر . فيكون **مستمع الأول** مستمع به بلايصح والتشريع والترخيص والإجارة ، مادام صاحب معرفة وعلم وعقل وهو لا يريد من ( الحديث ) غير لمعة ورجح ليال ، فعبسه « عاله بالفعل » كلما كان عالماً ؛ وشيهره مستمع بالقوة « والتعليم هو إبرر ما بالقوة إلى الفعل ، والتعليم هو بروز ما هو بالقوة إلى الفعل » ، فالتفسر « لجرئية عالمة بالقوة » ، لكنها كلما سعت إلى المعرفة و « تكون أكثر معلوماً وأحكم مصروعا فهي أقرب إلى النفس العلكية تشبهها بها وتصبيراً إليها » وهذا الذي ينقله عن أبي سليمان مقدمه التوحيدي من قبل عندما يعرض لقضية الخرافات والحكايات في سياق الحديث فيقول ناقلًا عن خالد بن صفوان : « الحديث معشوق الحس معونة العقل ، ولهذا يؤلج به الصبيان والنساء ، فقال : ( أي الوزير ) وأي معونة لهؤلاء من العقل ولا عقل لهم ؟ قلت (أبو حيان ) هها عقل بالقوة وعقل بالفعل ، ثم إذا استمر العقل بلغ الألفق » <sup>(١١٧)</sup> والمعبرة هي هذا الحوار هو حلحلة المعايير الدارجة والسائدة والتي يتشكل منها الخطاب الرسمي : ما لتعلم يقدر على تمكين فئات

اجتماعية معينة من ( عمل ) إلى آخر، من القوة إلى الفعل ويدل أن تستبقى الدرة والخرافة صرياً من إمتاع المحدود، فإنه يراد لها بهذه الصيغة أن تشغل مكانة أوسع فيجري استقدام ( الباطل ) و ( المحار ) و ( معجب ) والمضحك في هدي عبادة لسلف بالمحادثة ، إذ ينقل عن السلف ، « حادثوا هذه النفوس فيها سرعة اندثار » ، ولا يجري صقلها واستعدادتها « قهلة بدائع الخير » بدون مثل هذا السبيل . أي تيسير الحديث من خلال زيادة جده ، فيكون مؤثراً في غيره « ولعوط الحاجة إلى الحديث ما وضع عليه البطل ، وغلط بالمحال ووصل بما يعجب ويضحك ولا يؤول إلى تحصيل وتحقيق ، مثل ( هراس أفسان ) وكل ما دخل في جسمه من ضرر الخرافات »<sup>(١٨)</sup> فعلا لا يجدي منفعة معلنة ومهجراً صريحاً يبقى منهكاً إلا إذا جرى تسبب حضوره كهزار أفسان فهو يجدي لمن « لا عمر لهم » **كـ** يقول الورير « حاشا بذلك الصبيح والنساء . أي الفنة المنتهية في المجمع بما هي ليست مسؤولة عنه ، وهي الفنة التي تعد في الخطاب الرسمي لسائد والمادة مستقبلة للخرافة وحديث البطل ولم يكن لتوحيدي في مسعاه ليلج هذه الفنة من جانب والحد بل عن الخطاب الرسمي من جانب آخر ، غير تلميذ لبحاظ ، فالأحير جاء إلى هدم المحاجر الرسمي منوراً أيضاً بالخرافة والانتهاج فالأسطير والخرافات تدفعه إلى العناية بها لولا حشيتة من الكوابح والمحرمات ، فيستقدمها من خلال تقليل شأن مستقبلها عدلاً إياهم ومتهما لهم . ماوراء بعد ذلك وملوحا بالقدام الجديد بعد حين « ولنساء وأشباه النساء في هذا وشبهه حرامات عسى أن يذكر شيئاً منها » **كـ** يقول في كتاب الحيوان<sup>(١٩)</sup> « يكن أي حيوان التوحيدي يؤمن بهذا القول في غير موضع وكلما جرى تمثيل لمحبوب والجسميل والحسن من المذكور والمسموع كن معه بصفته « أخف على القلب ، وأحلط بالنفس ، وأعبت بالروح »<sup>(٢٠)</sup> لكنه عندما يمر بما يرفض كالغال والرجل والطيور ، فإنه يراها

أخلاقاً « عارضة للنساء وأشباه النساء ، ومن بينهن ضعيفة ، ومادته من العنق طليقة ، وعادته الجارية ضعيفة » (٢١) .

والخصور المغيب أو المكبوت للجاحظ يتنفس في خطاب التوحيدي هي أماكن متباينة أخرى ، ويصنعها استعاناته بالشقاعة البرودية فكلمة تتشكل هذه ندرة أو جبراً أو حكمة ، استعان بها ، كما هي حالاته على سقراط وديوجانس وأنكساغورس واسطيفانس وغاليس ومقدريوس وطيمناوس وأريوس وثيودوروس وأبقراط وهومروس وسولون وأفلاطون ، مقيماً بين مقولاتهم ونواديرهم وبين ما يأتي على لسان أبي سليمان وأبي زيد البلخي وأبي العباس وغيرهم ، لكنه ليس كذلك عندما يراد للغة اليونانية وللمسقط أن تكون هاجساً أساساً من هواجس العصر ، يجري تعلمها والأهل معها : فتشبه ما يوجد ولا يعدد وتشبه ما قدم ولم يعد يرفع ، وتعلم ما يتبعه من الأصل فكما كان يسلمد على الجاحظ ، أحداً عنه ومتباعداً في آن واحد ، فإنه يعطي السيرة في قصة كسرة في الحديث وذلك في معرض الرد المنقول عنه على أبي البشر متى : فتشبه مسعى لرحمة لعلية ، والثأثير ، وتلبية برعة أخرى تستعين باليات اللغة وعلم الكلام ومجذورات الاهتمام والصنع والمشورة والتعظيم مباشرة أو مراوغة . وهكذا يربح من الميل انصارب للمسقط ، « إذا كان المسقط وضعه رجل من يربان على لغة أهلها واصطلاحهم عليها وما يتعارفون بها من بسومها وصفاتها ، فمن أين يلزم التراث والهدد والعرس والعرب أن ينظروا فيه فيتخذوه قاضياً وحكماً لهم وعديهم » (٢٢) هكذا ينقل عن لسير في وعندما يرد متى « إن يربان يرد ياد مع لغتها ، فإن الترجمة حقلت الأغراض وأدت المعاني وأخلصت الحقائق » . فإن السيرة لا يرى ذلك لأن الترجمة تحيد عن الأصل ، وليس « هي طابع اللغات ولا في مقادير المعاني » أن تبقى دون تغيير في الانتقال وهو في مثل هذا لقلق لنقص

قضية - من خلال أسيد علف ، اللغة والكلام - يسعى - أيضاً - إلى إحصار جهده ومركره فعده وجلب الانتباه لمساءه وهذا التورم بين مكبوت ومعلن ، وبين تأثير عميق وإشارة معلنة ، وبين استمالة وانقطاع ، يكاد أن يميز كناية التوحيدي ، ويصبح عنصراً أساسياً في ( سردياته ) التي تشغل حسب الحركة والسكون والاستجابة والتباعد ، والقبول والرفض ، فهو عندما يسأل عن زيارة أبي سليمان الإسماعيلية ، يقول إنه مطلع على ذلك : « سمعت أشياء ولست أحب أن أسم نفسي بسبق الحديث وإعادة الأحوال ماكون غامراً ربيعاً ومعداً »<sup>(٢٣١)</sup> ويكون تهرير الورير بعدد سبها في إعلاء مجموعة من هؤلاء ، كأبي اوفاء وابن ررعة وابن عبيد الكاتب ومكويه والأهوازي والعسجدي ، بهذا لام الرهط الآخر كاهن شاهويه وبهرم وابن طاهر وابن مكيع ولدين هم بعده « قوم همهم أن يأكفوا رغبه وبشرير قده » **لاهم من يقتبس من عندهم** ولا هم يتكلمون له نصيب .. «<sup>(٢٣٢)</sup> ووضح أن الورير فساد من هذا لرأي وعزم على استخدامه « على وجه يعني لك له سبق من قبل كاتب ساء عنه غير حافل به » ويذكر ما تعني ر ، التوحيدي كثره حضوره لمجالس ومعرفته بأدسها ، قدبها تكشف عن مقسمات الموقف بديه ويمكن أن يبدو كاجد حظ عارفاً بأن الكتابة والحديث يأتيان به « لصم والمقة »<sup>(٢٣٣)</sup> . لكن تجربته لشخصية جعلته أكثر حدة وحدراً ، فيرفض مرفقة بين موسى إلى الجبل لأنه « باطني لو مرّ بوجهه أمري لدهدني من أعلى جبل في الطريق » ويرى ابن عباد ظالماً به ، « جانيه مهيب ، ولمكره ديب »<sup>(٢٣٤)</sup> .

وبكلمة أخرى فإن حجم التأثير مكبوت ومعلن ، وكذلك قسوة التجربة والحساسية إر . لحياة ومجالس لدولة وأهل المعرفة أوجدت جميعها لدى أبي حيان توتراً م يعرض له هو نفسه ميراً إياه عن الماحظ في حضوره ومعرفته بمهجه وبما بعدها ( مفتح ) صدهبه يقول في

تفسيره لاستحالة لحاق ابن العميد بكلام الجاحظ ومذهبه ، « أن مذهب الجاحظ مذهب بأشياء لا تلتقي عند كل إنسان ولا تجتمع في صدر كل أحد . بالطبع والمنشأ والعلم والعراغ والعش والنافس والبزغ : وهذه مفاتيح قلما يملكها واحد ، وسواها مغالقات قلما يتفكر فيها واحد » (٢٧) ومثل هذا التمييز يعني انشداد التوحيدي لسلعه وأستاده والاعتراف بأبوتة مرة وباستحالة بلوغه ثانية . وما يترتب على ذلك من تباعد لابن العميد عن مذهب الجاحظ مهما بلغ من سمي بحره ( بكاد ) يطبق أيضاً على التوحيدي ، لولا أنه ورد على لسانه ، بما يعني لزوم الارتياح فيه : فالأشياء التي « لا تلتقي عند كل إنسان » قد تلتقي عنده أيضاً ، والمقاييس التي ( قلما ) فتلك من آخر يمكن أن تتيسر عنده . فـ ( قلما ) تصح له مثل هذا المجال بعد ما اعلنت على حقيقته ابن العميد . وإذا ، لما أن نتصل بالمراد عن مذهب الجاحظ في السرد **نرى** عند ظهوره لدى التوحيدي . قبل أن يبحث في صحتها ، يهاور الآب ويلوح ، بما لم يقع عليه . كما يقول للوزير ابن سنان في بيان مذهب الجاحظ من جانب وما يفرسه الزمان من تقادم من جانب آخر

فعلى الرغم من أن الجاحظ لم يكن يشتغل في فراغ وكانت أمامه أحاديث الأصمعي وأبي عبيدة وأبي الحسن الدانسي ، لكنه براها في البهلا . قاصرة ومحدودة . « لم أجد فيها ما يصلح لهذا الموضع » (٢٨) مكتفياً بما يراه مناسباً غير متخرج من إيراد ذلك ، فيستلظ على الواقع ، بين أناس مستغنيين لكنهم يتحلقون بالبحل طبعاً وبين آخرين يحترمون التكدية حتى يحقق لهم من المال الشيء الكثير ، فيبقون يوصون أباهم بالمحافظة عليه . لو ذهب مالي لجلست قاصداً (٢٩) يقول خالد بن يزيد أو خالويه المكدي ، بين القاص محدثاً كيزيد بن أبيان الرقاشي ، وبين لنص صاعدة وحرة لأنى كعب الصومي ، وبين تجار البادرة كأبي الحارث جهمي في العراق وبين الهيثم بن مظهر وغيره (٣٠) ومن بين هؤلاء وغيرهم يظهر



آخرون يستمعين بهم الجاحظ في تقديم لجائس والحالات والأشخاص بصريات سرية مؤدية يغيب عنها المجاز والتشبيه ، بينما تشتغل دأبها حركية أخرى تستند إلى المفارقة بين المشوق والمنحقق ، وبين الظاهر والباطن ، وبين ما يعرفه القارئ وما يغيب عن الشريك في العمل أو صاحبه .

إن الفساق التوحيدي عن الجاحظ هو في ( حركية ) السرد ومكوناته فالجاحظ معنى بالتناقض في تركيبة الشطووس ، كما به معنى بالتسلط على المفارقة بين الظاهر والباطن ، ولهذا يأخذ ثقاته عنه ، أما التوحيدي فيسهمك في الجانب الآخر لدى الجاحظ ، جانب المجادلة وما تعب من حديث ومحادثة واحتجاج . فأمر حيان بجانب لجوار ويروم لأفصح ، وهذا ما يعبه في تقديم كتابه لابي الوفاء المهدس حسب مجموعة من المبادئ التي يريد لها ان **تقصي** في مذهب الجاحظ وحسبه ، وهو معنى به ( الحديث ) ولا ، **مسحبت** الجاحظ حرسان ، أبي زيد أحمد بن سهل البغدادي لتأليف ما هو لطيف « لحكم في النظر » وشراف الفوائد « في المحبر » فيه من الاحبار والعلوم ومعارف حسب مبادئ الترسل الدارجة . ويقترن بالترسل لديه مبدأ التشويق والتجديد في الحديث ، أحداً عن لسيرافي ما ينقله عن ابن السراج الذي ينقل عن ابن الرومي

ولقد سمعت مآربي فكان أظيها حيث

إلا لحديث فبته مثل اسمه أبدا حديث<sup>٣١١</sup>

فتصبح المجالسة مرغوبة ، يسمى إليها طالبها ، قائلا على لسان سليمان بن عبد الملك « ما أنا اليوم إلى شيء أحرج مني إلى جليس يصع عني مؤونة التحفظ ويحدثني بما لا يحجه السمع ، ويضطرب إليه انقلب » فيعشق علي ذلك قائلا « كما إن البدن إذا كل طلب الراحة ، كذلك النفس

إدا ملت طليت الروح». ليعيد وضع الحديث في المجالس والديالي. مستمبها هذه المرة بعهد الملك بن مروان وهو يقول . «قد قصيت النور من كل شيء . إلا من محادثة الإخوان في الليالي الزهر . على التلال العفر» . وبكلمة أخرى ، فإن مدح الكتابة ، بين مداورة بالمعنى وتبين في الموقف وبين مخاطبة للقارئ والمستمع ومسمى لشركته ومتاهته للأخبار وبين تحري التصريح ولسعي للمجالسة والحديث وكل ذلك هو من مؤثرات الجاهل أولاً ، وهكذا تتشكل استراتيجيات الكتابة لديه في مطلع كتاب الامتاع والمؤاساة . رسالة « تشتمل على الدقيق والجليل ، والحلو والمرّ والطري والعاسي . والمحبوب والمكروه » أما هي أسلوبها ، فـ « ليكن الحديث على تباعد أفرافه ، واحتلاف خبره مشروحاً ، وإسداد عاب متصلاً ، والمثل تاماً جيداً » وللفظ حفيف طيف ، والتصريح غالباً متصديراً » (٢٧) . بينما يشتد صيته في هذا الكتاب للمائدة والمجالسة فيقصي قول هذا وإلا كلما كانت له نظرة غريبة كما في لقاء أبي بشر متى والسيرافي وغيرهم من المسمعين والمشاركين . فـ « تباعد أفراف » لأحاديث ربابين موضوعها يكاد يكون سائداً بهكم صفه في التشخيص والروي (٢٨) .

والذي يفترضه لمؤر أنه عديم طرق « الحديث » و « الباطل » وحلظه بالحل والمصحك والخرفه ، كأمر ( هزار أفسان ) فإنه يريد أن يهيم بالمضي في سويات من هذا النوع ، لكنه سرعان ما تقدم باقتراحات أخرى ، تسدها أو تحرفها عن مسارها تساؤلات الورير غير أنه في هذه جميعاً ( ثنائي ) ، يعرض لمعرفته ومخالفاته وجسماته ومسموعاته ولم يعد من هزار أفسان إلا في تقسيم كتابه إلى ليل . يكون فيها شهرزاد ذكراً ، بجانب لما يعده لانقا « بالساء وأشباه الساء » بينما يسبح على لورير موضوعات شهرزاد صروصاً ، مستصفاً ، متسائلاً مضمناً

وموثوق ففي تقسيم الليالي . يكون الوزير المروض داعية لختام الحديث .  
بينما كانت شهر زاد تستجيب لمثل هذه الخاتمة الديلة الأولى . يسعد  
الوزير فيقول : « أحسنت في هذه الروايات على هذه لتوشيعات » .  
وبعدها يطلب منه « ملحة الودع حتى يشرق عنها ، ثم يأخذ ليلة أخرى  
في شجون الحديث » (٣٤) بينما يطلبه في أخرى « تعال حتى نجعل  
ليلتنا هذه مسجونة ، وتأخذ من الهزل بمصيب وافر ، فإن الجدل قد  
كدنا . » (٣٥) لكنه في نهاية ليلة أخرى يقول وقد بلغ به الناس : « رى  
الناس يخطب إلى عبي حاجته » فتكون شهر راد في اليوم اللاحق قد  
جاءت ثبته : يقول التوحدي . « وغدت ليلة أخرى وقرأت عليه أشياء .  
من هذا الفن - أي حديث انطيرة والمآل والاتفاق » (٣٦) .

وتورج ( الحديث متباعد لأطراف ) في ليل بيجر عن تكوين بنية  
سرديّة . كما إن عياب برعه التشخيص لدى الروي يدفع بقفه بعيداً عن  
الملاحظ ، لا سيما في الجحلا . لكن هذا التورج يسقط على الحديث  
إطاراً رمباً بموضعه في زمان « استحال عن المعهود » . وكشرت فيه  
المناسبة وماه لتشاحي واشتدت فيه معانف الأفراد . « فليس كل قائل  
يسم ، ولا كل سامع يصف ، ولا كل متوسط يصحح ولا كل قادم  
يُفسح له في المجلس عند القوم » (٣٧) أي « الراوي يطرح فاعدية الأفراد  
ويعرض لهم ملبثين بالخشبة والتوجس ، من هذ الزمان ومن أهله . وهم  
كلهم يوبون عنه ، ما بين ( قائل ) و ( سامع ) و ( متوسط ) و ( قادم )  
وهؤلاء وأمثالهم يظهرون ساردين أو متحدثين أو ناقدين أو روة أو قاصين  
أو أصحاب نادرة ومجون أو مجانبين يتباعذون عن غيرهم سلوك وقولا .  
لكنهم يتموضعون داخل الأطر والمعايير والمذاهب أيضاً ، ويستهجون انترسل  
والحدث والروي كغيرهم .

فهؤلاء الرواة سواء كانوا ( بدلاء ) أمي حيسان أو ظهوروا

كشخصيات مصاصرة أو متقدمة بكثير عنها لإخبار والفعل ، يشتغلون غالباً في الحوار والمجدلة ؛ ليكون لسرد متتالي على هذا الأسس ؛ أي تنامي المجدلة والمنطق ومتابعة الأحبار ؛ إذ قد نستمع إلى أبي سليمان المنطقي أو إلى لسيرافي أبي سعيد ، وهما يظهران عبد التوحيد منقولا عنهما ، فلا يرى مواصفات الشخصيات كما هو الأمر عند الجاحظ مثلاً ، وإنما نطلع على ما يروونه ويتناقضه الآخرون عنهما ؛ ويكون المروي قد ناسا لأعلى أساس التشايع والهبة الدرامية مثلاً ، وإنما على أساس السؤال والإجابة ، المباشرة والإضافة فتتعدد الأصوات وتكثر ، ويضيف صاحب الصوت إلى ما جاء لديه من قبل ، صرغ في موضوعه ، معدداً في صياغته ، مترسعا في مداه فتتأكد تعددية لسانية تعرض لجانب من الحياة زخرة بالمناقشات والحوارب والحق والباطل ، وهي إذ تتسلل مشقة من قبل الراوي ومن المتسائل بدرجة أول ، فيها تفصح عن شخصية الراوي نفسه صولف بالمناقشة ، مسالاً إلى أطراف الحديث ، مشغولاً به يدور ، ساعياً إلى من يعرف بوجهته ومظنناً إلى أن عبارة الأكاير لم تحقق له ، به بالخبر كيف كان حال أبي مخلد عندما أعاب الأكاذيب الوراقين ، الذين يحكون عن كرم الهرمكة لدمانهم وعناية غيرهم بالكتاب ، الجلوس ، فينقل أبو حيان ما قاله له الآخرون ، وهم يواجهون أبي مخلد هذا ؛ لولا أن في عصرنا من يعطي أكثر من هذا ، ما كنت أنت في هذه النعمة الضخمة ، والحال الضخمة ، والبال الرخي ، والعيش لهي ، من غير كتابة بارعة ولا أدب يدور ، ولا نسب شريف ، ولا شجاعة ظاهرة ، ولا رأي . « ( ١٢٨ ) .

لكن هذه الرعب في الخطوة ، تواربها رغبة أخرى لتحقيق صال عذب من الاحترام والمحبة ، والتوحيد يسبح صبحي الجاحظ في هذا كلما ترسل أو تحاور ؛ وقبله كان الجاحظ يكتب مسترسلاً لمحمد بن عبدالله الزيات « حاجتي والله أن أحب على قلبك ، وأن أحلو في صدرك » ، وهي

رغبة تحتويها برعة التوحيدي في التبريل والمحاظية ، كما تدل على ذلك منقولاته عن الجاحظ معرزة بالإشارة والإحالة في البصائر مثلاً وسواء كان الطرف الآخر المرسل إليه ، متنفذاً أو قارئاً ، فإن المسمى أن يكون متعاطفاً معزل عن قيمة المكتوب ، كما ينقل التوحيدي عن الجاحظ . إذ يقول أبو عثمان أيضاً : « والكتاب يحتاج مع صحة أديمه ، وكرم جوهره ، وبراعة ساحتة وسلامة ناحيته ، إلى شفيح في قلب المكتوب إليه وإن لم يكن هناك شفيح ولا دليل ، فالكلام كله يحتمل التوجيه والتصريف ، والتسوهم والنظوم » (٣٩١) بمعنى أن الراوي وبات لرسالة والكتاب ، يشتغلون جميعهم في محيط محتدم تكثر فيه الاحتمالات وتتعدد الأوجه والنوايا عنده ، ولا تحلر الأحبرة عن القراءة ، ودوده واستجاباتها وأوامها وتبعاتها ومحاظها . فيدور استمع وشتاعف يمكن أن تصبح القراءة معرولة ، أي مجموعة من الاحتمالات ، والكتب ، التي لا علاقة لها بنوايا الكتاب لكن لتوحيدي رواية شهر ديا - يكون أكثر استقراراً واتساقاً عندما تسعفه منقولاته المروعة ، المتعدد لديه الأصوات ، ويترك لها حرية السرد بعدما اتاحت له المشابهة هذه السموات ، فهي الليلة الثامنة والثلاثين مثلاً (ج ٣ ، ص ١٤٧ - ١٥٠) والتي ينقلها عن أبي علي الحسن بن علي القاضي لشوحي ترد مثل هذه المروعة التي تتبع له ، أي التوحيدي ، تبليغ خشبته للورير من سوء المفاخرين فيستعين بهذا الحبر ، غير هيأب هي البدء للإشارة إلى الشخصية الشريرة في هذا الحديث وهي ابن يوسف عبد العزيز جليس عضد الدولة « وما هو عليه من غشائته وراثته ، وهيبته وخساسته » (١٤٠) وكان عضد الدولة قد أمر ابن شافقيه أن يبيع ابن حرنبار أبا محمد « ينبغي أن تسير إلى البصرة وإننا نجعل لك فيها معونة ، فقد طال مقامك عنده ، وتوالت تيرما بك ، وتبرمت بنا ، وليس لك يحصرت ما تحبه وتقرحه والسلامة لك تبعدك عن قبل أن يعصي ذلك إلى مغيرنا » . وهذا يجري فعل السرد ، على

أساس رسالة الياث ، مشحونة بالإشارة للوكية وما تطوي عليه من اقتصاد في التلميح والتلويح والتهديد ، وكذلك فعل الوسيط ، أي ابن شاهره مصحوباً بإشاره أخرى لصمار لتبليغ رسام لإجابة ، ولا بد للسرد من ( مكان ) ، فيكون اللقاء ، أيضاً ، وبصعي المرسل إليه للرسالة مشافهة ولا يتوقع منه الاعتراض ، فيكون ( الأمر للملك ولا خلاف عليه ) ، لكنه يهت شكواه أيضاً و « المقادير غالبة ، وليس للإنسان عنها مرئجل » . و أمر الملك قدر لكي الدب لها مكنتع أيضاً ولا بد للسرد - كما هو شأن الحيدة - من إقامة الصلة بين فعل الإقدار وفعل البشر ؛ ولهذا كن له أن يفصح عن امتعاضه من الدب ومسائنها : « ولعمري إن الناس يجذودهم بالنور حظوظهم ، ويحفظونهم يستديون جدوهم ، ولو وفقت ما كان عجبها ، فقد زال من هو أنتص سي . وبلغ لس من أنا أشرف منه » .

ومثل هذا الجواب مرواغ ، **عهر بوجه** ( نصير ) ينمى العلا . لكنه يهت شكواه من خلال المقارنه بمهره . الدب يفلون عنه فككة وحضورا ونسب ، فيبطن بقده للسك الخليفة من خلال أمر ولطة و لالتفاف ، قبل أن يستقدم مقترحه لاحق لدي به يرتقي المعن ويستشر السرد ويتعاطف ، محققا في النتيجة مشهدا دراميا مشحونا بالقول وتأاره ونفعالات الحضور وتردد المرسل - الوسيط . راصعا الخليفة ، رهاغ الشخصية - الهدف وكل ذلك يتحقق في خبر عن التوحي يليق بالمجاهظ لما ينطوي عليه من تشخيص مصراع وسخرية وهر ، فلولا ما يتعاضده طلب المرسل إليه الأساس ، أي أبي محمد بن حربار ، لما اكتسب ( الموقف ) هذه الدرامية ، وهذه المتعة . وهذه لتيجة فقوته سكن في نفسه لأليات الشعب والدسياسة من خلال طلب ميمسور لا علاقة له بالمرسل الآن ، والمرسل إليه أولا ، أي ابن حربار . يقول في طلبه « أحب أن تبليغ الملك عني قال هاتها : قل . تقول له . أنا صائر إلي ما رسمت ، ومحتش ما أمرت ، بعد أن تقصي لي وطراً في نفسي ، قد تقطع عليه نفسي ، وذاك

أن نتقم فيقام عبد العزيز بن يوسف بن اثنين قبصعده ما تتي، ويقولان له : إذا لم تهزل حياهاك فتهلف، ولا عذت عرج لمكروب، ولا بر لصعيف، ولا عطاء لسائس، ولا حائرة لشاعر، ولا مرعى لمتجع ولا مأوى لضيف، فم تخطب بسيدنا، وتقبل لك ليد، ويقام لك إذا طلعت ١١» ويقدر ما تحتويه العبارة من استجابة لأمر الملك وما تلم به من شعرية، لأنها تسرب في داخلها نقدها بدوي الحظوة والجد والسلطة عندما يعجزون عن الإيحاء بما تميزه مكانتهم السياسية والاجتماعية، فتكون المفارقة بين ما هم عليه وبين فعالهم وعندما تنقل العبارة إلى عصب الدونة فإنها تستراد بالتوتر، فالملك الخليفة يتسائل، « هات الجواب » ويقول ابن شهوره مترددا حياها « الجواب عندك » فيرداد التوتر، ويكثر التآمر والخديعة لا يستطيعون أكثر هذه الاحايه، فيأمر بالاجابه كامله، طالب (الحديث بقصه)، شعير، من ( انتواي والتكاسل) هو من غير المسموح به ولهذا يقترن ( السرد ) بالحديث، به يعني انتردب، فكلاهما يفتلان التفاصيل كامله يقول ابن شهوره « فكرت البجج، فسرده على وجهه، ولم أقادر منه حرفا»

أب المعنى يوقع الحديث، وشرير هذا الخبير، أي عبد العزيز بن يوسف؛ فإنه « يتقصد في إياه، ويحير وجهه عند كل لفظة قر به » والخبير لم يعد منقولا محسب، إذ يتوضح عند التوحيدي في الظروف التي تشكل فصائدات سياسية واجتماعية يشتكي منها ولهذا فالذي يتبعه مثل هذا الخبر للراوية الجديد، أي التوحيدي، هو لتصد الذي تصنعاد فيه درامية الأفعان بشكل معايير فالمرسل الأول، أي الخليفة يتحول إلى مرسل إليه، « هات الجواب »، ثم « هات به هذا الحديث بقصه »، بينما يتحول المرسل إليه الأول، أي أبو محمد بن حربار، مرسلا وبائا، ولم يتبق غير الوسيط و ( شرير ) الخبر مبقيين على دورهما ووظيفتهما؛ غير إن الفعل صرب من المحكي وعن القول؛ وكلف كان

القول مشحوناً بالسبب وعيباً باللغة وماوراً بالكلمة ومفرون بالمفارقة وتبنيها بين الموقع والسكوت . ومتصلاً بالشخص المعني وبالواقع . انفجر بقوة أكبر ، محققاً نتيجة أوضح على صعيد القول والفعل ، وهكذا نصفي لما يقوله الخليفة عبد الاجابة ، عارفاً بما يجري ، عارفاً على قدر رغبتنا أكد القول والعمل .

وتتسع سبيل التبليغ السياسي كلف تيسرت لدى الراوي .. المتحدث لقدرة على التوسع ، ما بين احتجاج وحكاية وروية ، فكلام أبي سليمان المنطقي ( احتجاج ) ، وما جرى للمعتصد يستيق ما يتوهم الوزير ، وهو الآن ( حكى ) و ( محكى ) ، وما يأتي به الصوفي من تجربة في الابتداء والانتها ، ( روي )<sup>(٤١)</sup> وهذه المفردات يوردها أبو حنبل التوحيدي على لسان الوزير ، بعدما ابتدأ يصبو صدره هماً يأتيه من مسموعات عن العامة و : وخصوصها في حديث ، **ودكرها** أمورنا . وتتبعها لأسرارنا ، وتنفهرها عن مكسور أحوالنا ، **وهكتم** شديداً ، وما أدري ما أصح بها ، وإني لأهم في الوقت بعد الموت بمقطع لسة وأبد وأرحل وتكسر شديد ، لعل ذلك يطرح الهبة وبحسب الداء . ويقطع هذه لعادة<sup>(٤٢)</sup> أي إن الوزير عارم على أمر ، والراوي يستدعي أسلحته كاملة كما استدعتها شهرزاد من قبل . وكما استدعاهما بن المقفع من خلال الترجمة على لسان الحيوان أيضاً ، فيأتيه من اعتراف له بالحكمة ، أي بأبي سليمان المنطقي أولاً لا بسبب الحكمة وحده ، ولكن أيضاً لما لديه من ( تجربة ) . وما عُرِف عنه من ( محبة الدولة والشعقة عندها من كل هبة وذمة ) فكلامه مقبول عندما يقول « الملك لا يكون ملكاً إلا بالرعية ، كما إن الرعية لا تكون رعية إلا بالملك » داعياً إلى رفاهة العيش وطيب الحياة وذُرُور الموارد وسيادة الأمن والعزل والتخير . ومثل هذا الاحتجاج لن يكتمل ما لم يقره أبو سليمان بوضع مشايه ينقله عن أيام الخليفة المعتصد والشيخ التبان الذي يجتمع عنده رؤساء ودهاقين وسرة ويسترق السمع إليهم ( من



حاسة الناس ) : فيبلغ المعتصد بهم بخصوصون في ( الأراجيف وصور من الأحاديث ) ، فاستشار ويره الذي دعاه إلى إحراق المتهمين وتعريق لأحر ومعاقبة مجسومة ودمار أخرى فما كان من المعتصد إلا أن يتراجع داعب بهاء إلى « حسن مؤزرة ومبدول النصحية والنظر لرعية الصعيعة الجاهدة » بدلا من « قسوة القلب وقلة الرحمة »

لكن حكاية المعتصد لا تنمزر إلا برواية الشيخ الصوفي لدي اعزل وصحبه في « ديرة الصوفية » في أيام « كان البلد يتقد نارا بالسؤال والتعرف وإرجاف بالصدق والكذب ، وما يقال بالهوى والعصبية » أما النتيجة ، « فصافت صدورنا ، وخبثت سرائرنا ، واستولي علينا الوسواس » ، أي بن بذرة القلق ، وهي سر السرد قد ظهرت ، وكان لابد لها من الفعل والحركة حتى مرور رهارة ابراهم لأور ، وبعده الثاني ، أملين أن يروه صاك رصب « بكسرة يابسة » وحرقه بالية ، وزوية في الموجد مع العافية من بلاب طلاب ندسا « كما كان حالهم ، فوجدوه متشوق لمعرفة الأخبار ، كما كان حالهم في ذكرهم من قبله ، « بأصاحتنا ما عندكم من حديث اساس ؟ فقد راسه طول عطشي إلى شيء اسمعه ، ولم يدخل عليّ اليوم أحد فاستعبره ، وإن أذني لدى الباب لأسمع قرعة أو أعرف حادثة ، فهاثور ما معكم وما عندكم ، ولولا النوى ما حلا التمر ، ولولا انقشر لم يوجد اللب » ، فالصوفي يتوجه إلى صحبه مستخيرا شأن الراوي - المشارك في فعل الروي ، فأبو حيان هو الآخر يلود بالتصريح لا بالتلميح وبالنص لا بالتورية أما نصت الصوفي فهو نصت القارئ الذي ينتظر باث السرد ، ولهذا تطابق ( المرسل إليه ) مع القارئ ، كما يتطابق المتصوفة - استعراض - مع الراوي أو المرسل . وعندما ذهب المتصوفة إلى ثالث الزهاد ، أبي الحسن الضرير ، تسال أيضا في الشائع من الأخبار وما يتهامس به الناس : وكان أن انقلب المتصوفة إلى « دويرتنا التي غدونا منها مستطرقين كالبن » ليلتقوا الشيخ أب الحسن العامري ،

المتصوف الجول ، فبقوا له ما دار وما كان ، مستعربين بهالك الخاصة  
بالعامة وكان جوابه : أما العامة فإنها تلهج بحديث كبرئها وساستها لما  
ترجو من رضاء العيش وطيب الحياة وسعة المال ودور النافع واتصال الجلب  
ولحاق السوق وتصاعف الريح ، فأما هذه الطائفة لعدوة بالله ، لعامة  
لله ، فإنها مولعة أيضاً بحديث الأمراء ، والجبايرة العظماء لتقف على  
تصاريف قدرة الله فيهم ، وجرين أحكامهم عليهم ، وبهذا الاعتبار  
يستنبطون حو في حكمته ويطلعون على تشامع نعمته وغرئ نقمته ،  
وها هما يعممون أن كل ملك سوى مُلك الله زُل ، وكل نعيم غير نعيم  
الجنة حائل ... » .

أي أن الحكاية الصوفية تبنى حركتها في ضوء بدرة لشرد أولا والمثلث ثانيا ، والاستجابة بمعبط نشأ. كما أن مكونات السرد في الأساس هو جريان الوحدة ولهذا كان **محولهم من زاهد إلى حر**، وكل زاهد يؤكد بسؤاله ويتنصتة ونظارة حابهم الأولى عندما كانوا يتشوقون للمعل وسماع الأخبار ويدل أن أي لقاء الأخير في الحلول والتطلع، أي لمسار الرحلة السريية ولمسها، **الاول** فإنه أعاد بوزيع الاهتمام ما بين عامة قسطة ومشاة ، وخاصة تؤكد نصرتها في ضوء عمق وعيها بواقع الحال بينما تشير للثالثة ( لاحتجاج والحكاية والرواية - ص ٩٧ ) عجب الورير ، وتكس من خاطره ، وتعبد صقله ثانية بانجاء حسن الأداء والصبر ونقد لدات والدولة ، كما يفترض ، فذهب - تستعيده أيضاً إلى ما يريد أبو حيان التوحيدي في التعريف بالتصرف والمتصوفة الذين لديهم من الأدبيات ما يقع في « عشرة آلاف ورقة » أرييف ولهذا كان الورير يقول فيهم « كم من شيء حقير يطلع منه على أمر كبير » ، بعد ما ظن فيهم أنهم « لا يرجعون إلى ركن من العلم ويصيب من الحكمة ، وأنهم إنما يهملون ما لا يعلمون ، وأن بقاء أسرهم على الشعب واللهو والمجون » .

وعلى الرغم من أن المسموعات، من أخبار وأحاديث وطرف ونوادير تتشكل هيئة وتشغل حيزاً في كتابات التوحيدي، إضافة إلى المنقول من المدون، إلا أن مجالسه ومشاركاته، العلمية والمعرفية وكذلك الاجتماعية، تتيح له الاتيان بالمشاهد والمواقف التي تكتظ بالأحاسيس المدخلة على جسده أساس، فيكون ( نصه الجامع ) لا سيف - في الصفحات التي تظهر ثنية عبد أبي المظهر الأردني وحكايته عن أبي القاسم البهتاردي - مليئا بالغناء والشعر والخيلة والصورة وحركة الشخص وتقلبات الحال وأوصاف الحياة الجنسية - لها يسعى أبو حيدن لظهور مشاركاً - وحاكياً، وشخصية وروية، فيقول مثلاً بعد الإسهاب في ذكر مشهد الجوري والقيان والغبن الشوارع والمقبي: « وقد أحصينا - ونحن جماعة في الكرخ - أربعمائة وستين حارية في الخديين ومائة وعشرين حرة - وخمسة وتسعين من الصبيان البدور، بجمعهم بين الخدي والخمس والظرف والعشرة، هذا سوى من كنا لا نظهر به ولا نصل إليه لعرته، حرسه ورفيائه وسوى ما كنا نسمعه من لا يظاهر بأحد، وبناضرب إلا إذا شط في وقت، أو شمل في حال، وخلع العنار في هوى قد حاله وأصاه، وترسم وأوقع، وهز رأسه، وصعد أنفاسه، وأطرب جلالة استكتمهم حاله وكشف عديم حجابهم، وادّعى الثقة بهم، والاستئانة إلى عدلهم » (٤٣) كان ذلك في هام ٣٦٠ هـ، كما يقول.

وهو ينقل في صوره المشاهدة والمعينة، عن حياطة التي هي دون احتيا حياطة ( صنعة ) وحدقا، ورواقها في الحس والجسم، لكنه لم يسهب في ذكر تفاصيل حياتهما ونواديرهما، على الرغم من إنه ينقل عن طرب أبي طاهر المصفي لرؤية علوان غلام ابن عرس، مستعصا في ذكر ما يقوله للعلام وما يفعله، « فلا يبقى من الجماعة أحد إلا ويبض عرقه، ويهش قواده (ويدكو طمعه) ويقكه قمه ويتحرك ساكنه، ويتدغدغ روحه » (٤٤) كما إنه يكون أكثر ميلا للوصف، واستقراء وضع لشخص

في أفعاله وردوده عند تستحييه الحال ، فبصف ابن فهم الصولي  
مستمعاً لجارية ابن المغي واسمها بهية ، وهي تغني لابن رزيق البغادي  
أبياته :

استودع الله في بغداد لي قمراً بالكرخ من ملك الازرار مطلقه  
ودعسته ومودي لو يودعني صفو الحباة وإني لا أودعه  
فيقول في وصفه : فإنه إذا سمع هذا منها ضرب بنفسه الأرض ،  
وتفرغ في التراب وهاج وأريد ، وتغمر شعره ؛ وهات من رجالك من يضبطه  
ورئيسه ، ومن يجسر على الدومعه ، فإنه يعض بابه ، ويحسب بظفره ،  
ويركل برجله ، ويغرق المرقعة قطعة قطعة ويلطم وجهه ألف لكمة في  
ساعة ويخرج في العباة كأنه عبد لرق المجنون صاحب الكيل في  
جيرانك بباب الطوق . **والملاحظ** **هـ أن** التوحيد يخطب معارفه  
« جيرانك بباب الطوق » عارفاً بالكار وأحوالهم ومجالسهم ، ومنه  
بأحوال بغداد ، ومحيطاً بوجبات الجسيع ؛ من متصرفه وساك وحلف .  
مارا بأبي سليم المنطقي عندما يستمع لهذا لصبي الموحي الذي « فتن  
الناس وملأ الدنيا عبادة وحسرة » ، واقتصر به أصحاب النسل وأبوقار  
لكنه يتابعه عن الأسهاب مرات فيشير إلى طرب ابن حجاج ( على  
عباءة البصرية ) وهي ( جاراته وعشيقته ) ؛ يقول عنه إنه ؛ وله  
معها أحاديث ، وضع زوجها أعاجيب ؛ وهناك مكابدة ، ورمي  
ومعايراته ، بدل تقديم هذه في مسمراته ، فإنه يتخلل عهد يكتفي  
بإيراد الشعر والغناء ، وكأنه معني بالتيان على باب العناء ، موحياً  
بقدرته فيه ، **إذ يقول** : « ولو ذكرت هذه الأضراب من المستمعين ،  
والأغاني من الرجال والصبيان والجراري والحرائر - لظال وأمل ، وراحت  
كل من صنف كتاب في الأغاني والأنان » <sup>(٤٥)</sup> ومثل هذه النية غير  
المعمودة تعيدنا ثانية إلى حكاية أبي القاسم البغادي للمؤلف الذي لم

تظهر ترجمته عند معاصريه أو بعدهم ، لكنه مبتدئ هو الآخر باحفظ ، ويعطف على التنوخي وينقل كثيراً عن ابن حجاج ويتجسس في الكرخ ، يتهدى متفصلاً مرة ويتباهى مستقصصاً مرات وكأنه يعبد لذة نية الجاحظ في استبعاد الشبهات عن نفسه ؛ فكما دخل مستقصصاً ، وانخرط مجالس ومشارك ، بدأ شبيهاً بالقاصين أو بالظليلين ( لكتاب ) الذي يكتشرون أيام المناسفة والنقبات وكثرة الشبهات واكتظاظ المدن وانفصاحها على غيرها ووفرة ( لظراء ) . وهنا مبتدئ حكايه أخرى لكتاب ، فأما الانخرط في الحياة وقبول النتيجة ، وأما الاعتداد والاعتزال وقبول نتيجة ذلك أيضاً ؛ فلا يبدو الحل الآخر أن يكون نغماساً مرة وانسحاباً مرة ثانية ليكون الشكني والتعطي في إسم المؤلف سبباً لإبداع المرلوب في لكتاب وصف بقاء سمعة لأصل مدة مستمرة مقبولة في ظرف يكثر فيه الأصرر على المراتب والدرجات بين ذوي الطموح .

ومهما يكن أمر تفسير ذلك إلا أن استمر تبعجبات السرد لدى التوحيدي تقتضى الاحتجاج والدخل والاعتباس والتفنن والتضمين والإشارة والتلفيق والإهمال المتعمد كما أنها تقتضى استصريح والمروغة معنية بالكلام وصورة أكثر من العناية برسم الشخصيات ومقاسم الأحداث ، ومعجدة عن ( سخرية ) الجاحظ وقدراته الفريدة في التسلط على أوصاف الشخصيات ومصائرهم ورغباتهم المعنى والمكبوتة ؛ ولهذا فهو صاحب حبر وحديث ، يأتي به للإسراع والموانسة ؛ لكنه غالباً ما يحصي ( رسالة ) لا يريد إيصالها حتى عندما يبدو متراجماً منكلفاً طبعاً ولهذا ليس مستغرباً أن يحاطب أبا اسوف ، في الليلة الثامنة والثلاثين مكتوبة إليه ومقولة عما دار بينه وبين الوزير ، مشيراً إلى احتمالات الاقتراق بين مشاهداته مع الوزير وبين هذه الدوة ، لأن « الاتساع يتبع القم ما لا يتبع للسان ، والروية تتبع الخط ما لا تتبع العبارة » ، فيأتي التضمين مرة والتكلف مرة أخرى ، أما الصرية الخفية ، والعبارة المراوغة ، فهي تلك

التي تستعيد النص المكتوب منسجماً على لحظة التراجع والخوف والاستجابة التي سادت في مطلع الكتاب وصوحاً لتحذيرت أبي الوفاء المهندس وتهديداته، إذا يقول التوحيدي، « ولما كان قصدي فيما أعرضه عليك ، وألقيه إليك ، أن يبقى الحديث بعدي وبعدك ، لم أجد بداً من تميق يزدان به الحديث ... » فالنص لم يعد مسحوقاً أو تابهاً بل هو خارج عن مؤلفه ، مستقل بداته ، متجاوز زمانه ، غير هيّاب إزاء لحظة الرهبة، وغير عابئ بالتحذير ، فالمؤلف شخصاً هو الصعيف المنكود، أما نصه - ومهما بدت هاته ومشكلاته - فإنه سيصمد فاصحاً ومصرحاً ، ومعرفاً بأسباب ظهوره وبأوضاع صاحبه وبفكراته ، مؤكداً ثابته جدي الكتابة في واقع مليء بالمشكلات والمذلل والأهوا.

وعند معاينه بهذه الإصباح والمؤاساة في صوره الخلاصة الأخيرة نرى أن هذه البنية تكشف عما هو مألوف في النماذج السردية والروائية ، تلك التي تهتدي بالعرض والاستشهاد بظهور شخص بروائي في رسالة أبي الوفاء - بعدد لما يشهد ثابته بصعفه دون مستوى الحدث فهو ( غرا ) لاهية له ( في لقاء الكبراء ) وهو يشكو من العسولة جرأ ( محالطة الصوفية والغربة ) ، كما يحتمل أن يكون مقدماً على ما هو أسوأ ( كآني بك قد أصبحت حرك حيران يا أبا حيان ، تأكل أصبحك بعداً ) كما تصور الدربة والدراية ، فلا يعرف ( الحوطة لنفسه ولنظر في يومك لغدك ) وسوء صدقت مطالعة أبي الوفاء أم لم تصدق ، فإعادة البث لتحتمل تشخيصاً مضاعفاً ، وإصراراً على ذلك من قبل باث السرد ، أي من قبل المتكلم أبي حيان التوحيدي نفسه وقد قرر التدرس والكتابة لكن هذا العرض وذلك التمثيل بخصوصه أيضاً في قضاء آخر هو انشغال الكتاب ، وبصمهم صاحب لدونة ، به ( طلب القوت ) ، وهو طلب لا يتأني إلا بالتراجع عن الرغبة والطبع أي أن الشخصية المرسله ، ثم تعد كما ترغب أن تكون ، وهي قد تتشابه مع جوالي المقدمات اضطراباً ، فلا

سبيل إلى القوت ( إلا بهيـع الدين ، وأحلاق المروءة ، وإراقة ماء الوجه ،  
وكذب اليد ، ونجس الأسي ، ومقاساة الحرقه ومصحرمان ) . ولما كان  
المرسل ، المتحدث أبو حيان ، يطلب القوت في لحظتي الحكمي والتدوين ،  
مجالسة ابن سعدان ومراسله أبي لوى ، ل أن يتوقع الشخصية مسخرة  
عما تود أن تكون عليه . وذلك ممكن ومتواطئ بشأه ، لأن الحياة لم تعد  
كما كانت عليه من قبل عندما ( كان للحلاقة بهجة ، ولذبابة عشا بها .  
وللدابة معتقد ، وللمروءة عاشق ، وللخير مستهز ، وللصدق مؤثر ، وللأدب  
شراة ، وللبدن سوق ، وللصراب طالب ، وفي العدم رغب ) . لكن هذا  
لعرص يتخفي الإداة مرة والمراغة مرة أخرى . فهو يريد من جلسه لويرر  
مرة ومن صديقه الضغط عليه مرة أخرى أن يشبها لعكس وذلك بانتما  
للماضي الرنل لفريد من حيث الأفعان والقيم بدلا من حاضرهـم الآتي  
بقية المذانة . وهكذا ، بأسى **تفجير الانهـصان** بين عالمين ، بدلا لانتهما  
ورشارتهما المحتللة ، كسترايجه من ستراتيجيات التكسير العديدة ،  
التي تحرف عن مباشرة بقصد تحقيق تأثير عبر لتبعد ، وتتمسك هذه  
الستراتيجية مع اسـتراتيجيات الأخرى كسر نوابـث السرد ، والتي  
جرت الإشارة إليها عند معالجة بود الاحتجاج والحكمي والروي في الامتاع  
والمؤسسة . وبهذه الستراتيجيات يتاح للشخصية الرومانسية الطاغية  
المليئة بالحيرة والألم ، التي تسكن نص معلنة ومضمرة أن تتحرر  
قليلاً من طفيليات الحضور ، وتحقق بية الهدم ، بتسكين حاطر الوزير  
وسدعاء الموافقة على التصرف واستبعاد الشكوك والمكيدة ضد العامة ،  
واستقـدم الأمل في أن لا يتكرر نموذج سادة لا ينفصون كاهن عبد العزيز ،  
وبكلمة أخرى فإن السلطة الأمرة وخطابها السائد ، يتعرضان الآن إلى  
تهذيب وتخريب في ن واحد . كما أن الشخصية الرومانسية تتحرر من  
تـهماكها الشخصي لبلوغ دورها انعام ، وهي بهذا الدور تحقق لانتصار  
على ما قيل في جوهرها لرومانسي انتهم ، ذلك الذي يرد على لسان أبي

الوفاء ، ويعد بشه إليه ثانية من إدامة له وتحذير . والأهم من ذلك أنها بهذا التحرر تتخلص أو تنفك من انتمائها الجاحظي ، لتلد ثانية بدور مختلف وعصير خر يتطابق مع بيتها المعقودة في المدونة ، والتي تتلخص بإعلاء المكتوب ، حسداً بدلاً لا يموت ، فهو لدي ( يهني ) بعدي وبعدك ) كما يقول أبي الوفاء . وعندما يجري هذا الإعلاء تسبث أحياء في المدونة ، ولكن على حساب الحضور لبشري ، فكلاهما رائل ولكلمات هي الباقية ، تنحفظ في النص . فإما كما هي أمل ابروماسيين التالين أولئك الذين رأوا كلماتهم اخترقاً للمادي ونجوا لما هو محدود وانتصاراً على ما هو متسلط أو صافط . وما كان منهما بالمسولة أو الرخاوة وقمة الحيدة يخرج من جلده ، وكذلك من هذه الشهمة ، منتصراً على الآخرين . كما هو متعاقد عن نفسه المشهمة أو الصانعة والخبرنة ما بين انتماء لآفة الجاحظ وما بين ضعف أمام الحيد ، والحاجة والسيطرة . أن سلطه ابنص تأتي ألينا من خلال إطار أسس يتمثل بسببه الاحتماء المراءغ للإنتهم والإدامة مرة وبخطاب مصد مرة أخرى يحتار ويستقي من الآخرين ليحقق بهد . لانتقاء وانتزيع حضوره لمتباين عن ذلك لشخص المنتهم بالمسونة ولله الدراية . وبهذا تتصل بال لأن مقارنة بطفيين المقولات ولوريات والشذرات والملاحظات ، تستكمل لمجالسبات الليلية حكيمها الذي لا يكتسب جسده إلا بعد لتدوين ، بدلاً للحضور الشخصي للمزلف ، لكنه البديل المأكد لدي لا يكل والعنيد الذي لا يميل داعباً إلى مرید من القراءة والاختلاف . وفي ضره هذا التفسير لا يهدو طلب المرسل للإبقاء على ( المدونة ) سرا بهيه وبين المرسل إليه ، أبي الوفاء ، الاستراتيجياتية أخرى من استراتيجيات التخفي . فالسرانية لا تلغي لتدوين لكنها تدفع إلى انتقيب ولتساؤل فكل سر هو سر يستظر الإنطلاق متى ما تدفق أمام البحث أو السؤال ، وهذا ما تحقق للمدونة ، أي للإمتاع والمؤانسة



## الهوامش

- (١) كتاب الإمتاع والمؤانسة صححه وصحطه وشرح عربيه أحمد أمين وأحمد البرزنجي طبعه المكتبة المصرية ، بيروت ) ، ج ١ ، ص ٥ .
- (٢) المصدر السابق ، ج ٢ ، ص ٢ - ٣ .
- (٣) طبعة دار المعارف { ط ٦ } .
- (٤) مثلاً : تلاحظ ص ٥ من البغلا . ( مصدر سابق )
- (٥) كتابه «القاموس السرد والأنساب الفخالية» ، ترجمة عبد الكبير بشري ( د ) ، دار تونزال ، الدار البيضاء ، ١٩٩٣ ) عن طبعة ١٩٨٣ بالفرنسية ص ٣١
- (٦) البغلا . تحقيق المايري ص ٤٧
- (٧) البصائر والمخائر تحقيق د. : القاضي ( د ) ، ص ٢ ج ٢ ص ٢
- (٨) البغلا . ملاحظه المايري ، ص ٤١ مصدره المايري
- (٩) الإمتاع والمؤانسة ر. ص ٨
- (١٠) المصدر السابق ، ص ٧
- (١١) المصدر السابق ، ص ٨
- (١٢) المصدر السابق ، ج ٢ ، ص ٦ - ٧
- (١٣) المصدر السابق ، ج ١ ، ص ٥٤ : ج ٢ ص ١٤٢ لما بعد
- (١٤) عن البيان والتهيين في البغلا ، خراشي المايري ، ص ٣٠٢
- (١٥) البصائر والمخائر ب أحمد أمين وأحمد الصقر ط ١ ، القاهرة : تأليف والترجمة ونشر ، ١٩٥٣ . ص ١٠٥ .
- (١٦) ويتوسع بحافظ في أمره لافترار ، بين الحديث وبالله وعرضه ومشتغله فيقول في كتاب المحبوس ما يكون مؤثراً في النحو ومؤيداً في ظهور المقامه والتأدية المكتوبة وكذلك الترويات ، بكل ضرب من الحديث ضرب من اللفظ ، وكل نوع من المعاني نوع من الأسما . فالسبب لتسبب ، والتخفيف لتخفيف ، وبزل لجزل ، والإفصاح في موضع الإفصاح ، والكناية في موضع الكناية ، ج ٢ ص ٣٩
- (١٧) الإمتاع والمؤانسة ، ج ١ ، ص ٢٢
- (١٨) المصدر السابق

- (١٩) نسخة مصطفى بن أبي الخليل، ج ٣، ص ٥٣٤ (١٩٣٨)
- (٢٠) الإمتاع والمؤانسة، ج ٣، ص ٢٠٤
- (٢١) المصدر السابق، ج ٢، الصفحات ٣٤ - ٣٨، ٤٤، ٤٩
- (٢٢) المصدر السابق، ج ١، ص ١٠٩ - ١١٢
- (٢٣) المصدر السابق، ج ١، ص ٤٢
- (٢٤) المصدر السابق، ص ٤٨ - ٤٩
- (٢٥) البخل، ص ٨
- (٢٦) الإمتاع والمؤانسة، ج ٣، ص ٥٢ - ٥٢، ص ٥٤
- (٢٧) المصدر السابق، ج ١، ص ٦٦
- (٢٨) البخل، ص ١٤٨
- (٢٩) المصدر السابق، ص ٤٩
- (٣٠) المصدر السابق، ص ٢٦١ - ٢٦٢
- (٣١) الإمتاع والمؤانسة، ص ٢٦، ٢٧
- (٣٢) المصدر السابق، ص ٨ - ٩
- (٣٣) المصدر السابق، ص ٢٣
- (٣٤) المصدر السابق، ج ٦، ص ٢٨
- (٣٥) المصدر السابق، ج ٢، ص ٥٠
- (٣٦) المصدر السابق، ج ٢، ص ١٦٣
- (٣٧) المصدر السابق، ج ٢، ص ١. تقديم البيت السابعة عشرة
- (٣٨) البصائر والخائز، ج ٤، ب. واد القاصي (بيروت: دار صادر، ط ١، ١٩٨٨)، ص ١١١.
- (٣٩) المصدر السابق، ج ٢، ص ١٣٢ - ١٣٣
- (٤٠) الإمتاع والمؤانسة، ج ٣، ص ١٤٧
- (٤١) المصدر السابق، ج ٢، ص ٩٧
- (٤٢) المصدر السابق، ج ٢، ص ٨٧ - ٩٧
- (٤٣) المصدر السابق، ج ٢، ص ١٨٣
- (٤٤) المصدر السابق، ج ٢، ص ١٧٩
- (٤٥) المصدر السابق، ج ٢، ص ١٨٣

**اللغة والبلاغة**  
**في**  
**فكر أبي حيان التوحيدي**  
**مقاربات منهجية**

**عبد السلام المسدي**

إذا كان أبو حيان التوحيدي قد استطاع أن يحدثنا عن لعقل طويلاً، في كل مصنفاته التي وصفت وفي سياق شتى لمواضيع امتى عرض لها، وإذا كان حديثه له عن العقل في أدبية عالية تصاهر الشعرية وإن تحلت عن الشعر، فمن حقاً أن نقول: ما عسى أن يكون حظ نظريته في الأدب من العقل ولدى أي مدى قد كان يُقر - وهو الذي كتب أدباً يشيد بالعقل، وتحدث عن العقل بأدب - بأن أسرار النظم وأسرار الشعر جميعاً لا يمكنها أن تغلب من سلطه العقلانية رغم سباحتها في محيط الثقافة الموسوعية التي أرادها لها

إن سؤال اللغة إذاً احتد بسؤال العقل المنهج برأى سؤل الدلالة وسؤال البلاغة، وعلى مدارهما سيحوم أبو حيان بالفكر المتأصل التوافق إلى نفس ألعاز الإنسان في علاقته باللغة

والأرضية التي لعله كان يتحرك عليها دون أن يروم ذلك بالوعي الصريح هي استنصف الدلالة، واستنصف البلاغة، ناشداً في الحالين تحقيق الصفاء، لوأذاً بالقدرة، إما لا يكاد يشك في أن أؤكد الأولويات في مشروع أبي حيان قد تمثلت في الإمساك باللغة عند مقاساتها الطبيعية بحيث لا تتعدت سياقات الكلام ولا تتسابق مقامات التكلمين، ولا تتعاضل هذه بشكل، والأولوية إن هي لم تكن بالضرورة أولوية رمزية أو أولوية ترتيبية فلا أقل من أن تكون أولوية اعتبارية، ومن شأن ذلك كنه أن يسرع لنا التقاطها من مظاهر لكتابة التوحيدية

إن الكلام في مبتدئه ذو وظيفة إخبارية، فهو مشمود إلى قدهي الوصف مع جمائق الموصوف وكما تقيدت اللفظ بوظيفتها المرجعية التزمت بعقود الأمانة، ومن هنا ينشأ معيار الصدقية في القول ومن شدة حرص أبي حيان على هذا الوفاق والتماثل تواتر بضاله في سبيل إرساء ما قد سمي به بأخلاقيات القول، لا في المعنى الوعظي الزاجر، وإنما على مر مي استواء الدلالة بين دوال المعنوي ومدلولاته

لقد كان معيار السلوك هنا حاضرا في مقاصد أبي حيان فهو لا ينفك عنه : " إن ريمة البغض في المعنى ، وحسن المعنى في الصدق ، والصدق بنفسه على صالح القول المزدب واللفظ المهذب " (الإشارات : ١٤) ولكن لهم الأكثر حصورا والأقوى صغطا هو حرمان العقل ، وكما انجذب اللفظ إلى ما وراء مصوره وتجاوز حدود وظيفته المرجعية منهك حرمه الحق كقول أبي نويهذ " نقدل لباس الصدق وبس بصدق أو يعبره عليه الحق وما هو بحق " وكذا ذلك وميل لصوره العقل الساطم للحقائق " مهذب للأعرص ، المقرب للبعيد ، المعطّر للقريب " (المقدمات : ٢٩٣) .

وهنا تفرّص اللفظ على امتحان لعقل لاحتبار مصداقية القول لاعلى أنه وصف أمين ساعة، وتصوير ذاتي ساعة أخرى وإلى على أساس حظر امتزج الوظائف في اللحظة الواحدة حتى لا تتلبس الوظيفة الشعرية التي مدارها التخيل بالوظيفة الإخبارية التي مدارها المطابقة .

ولاشك أن تجرمة التوحيدي مع اللفظ، وأن تجرّمته مع الكتابة، وأن تجرّمته كبحارس متيقظ يرعى الحدود بين أوصاف الإخباري وأوصاف التخيل الإبداعية هي التي أمّنت عليه هذه اللوحة التصورية .

" إن الكلام صنف نباه، لا يستجيب لكل إنسان ، ولا يصحب كل لسان، وخطره كثير، ومتعاطيه معرور، وله أذن كأذن النهر، وإباء كإباء

الحرون، ورغو كرهو ملك، وحقق كخفق البرق، وهو يتسهل حرة ويتعسر مرارا، ويكبل طوراً ويعز طواراً" (الإمتاع : ١ - ٩)

كذا يلود التوحيدي بالمجاز لبسه إلى حطر لمجاز، وكذا يعود إلى الكتابة صوابها فيصاع الكلام إلى آلية القطهير التي يؤسسها التوحيدي بحثاً عن بركة القول في سجل الدلالة، ولا يهم كثيراً إن كان البحث عنها مزامناً لسجل السلوك أو سابقاً إياه أو لاحقاً عليه

لذلك يواصل أبو حيان حديثه عن الكلام قائلاً "ومادته من العقل والعقل سريع الخول، خفي الخدع، وطريقه على الوهم والوهم شديد السبلان ومجره على اللسان واللسان كثير الطفيان، وهو مرگب من اللفظ اللغوي واصوع الطباعي وتألف لصاعي والاستعسان الاصطلاحي ومستمل من الحجب، وريه بالتصبير، وسجه بالثقة والمجا في غاية لنشاط ويهد أبصر يقع استباس ويتسع لتأويل ويجول ذهن، وتنمطي لدعوى ويغري إلى اليرغاب، ويترأ من لشبهة، ويغري أشبه الخجة وليس بحجة فاحذر هذه البعت ورواديه، واثق هذا الحكم وقوائفه" (ص: ٩ - ١٠).

إن لتسيدي لمصوح أداة التعبير قد كان المعركة الذهنية الشائكة التي التهم أبو حيان صاحبها وأسهم في إبلائها مقاماً استثنائياً حتى ليكاد الأمر يتحول إلى ماحس ملازم حين قول يرويه "أحسن الجواب ما كان حاصراً مع حماية المعنى وإيجاز اللفظ ويلوغ الحجة" (الإمتاع ٣-١١٣) إلى تفسير لمظاهرة يورده "لأن اللغة جارية على التوسع كما هي جارية على التصيق، ومن ناحية لتصيق فزج إلى التحديد والتشديد، ومن ناحية التوسع جري على الاقتدار والاحتبار، وفي غرض هذين هلاً آخر لأنه بين الإيجار والإطساب، وبين الكناية والتصريح، وبين الإيجار والإبطاء" (١٠٦).

ومرجع الحكمه في ذلك أن " الكلام إذا وجد مسرحاً لم يقف " قالها انتوحيدي حين استطرد في حديثه عن الحياة السابعة - من أصناف الحياة العشرة أكثر بما فعل مع لأصناف السابقة، فاستدرك على نفسه " قد بعدنا عما كنا فيه بهذا الاعتراض ، والرأي لرجوع إليه ، والكلام إذا وجد مسرحاً لم يقف ، والمخاطب إذا أصاب سحاً لم يكف " (ص ٦٠).

ومن تلك الحكمة حُت كلمة سقراط " المرح به لم تطق به من الخطأ أكثر من فركه به لم تسكت عنه من الصوب " (٥٣) ولما تردد في الإقرار بسلطة العقل لدى أبي حيان حينما يوجه الخيار الصعب بين ثنائية الإفصاح والإبصار التي مرجعها إلى الله ، البلاغة على الإبلاغ ، فيقول حسب أمره ، " متى جمع اللفظ ولم يوات ، واعتصر ولم يسمح فلا تفتت عند خصائص المظهرات وغياب المقصودات ، فلأن تحصر صحة اللفظ الذي يرجع إلى إصلاح أولي من أن تعدم حقيقة الغرض الذي يرتقي إلى الإفصاح ( عباسات ٣١٩ )

إن سؤال تطهير القول إحداء لبراءة اللغة هو الذي يوفر علينا جهداً كبيراً عند البحث عن أسرار معركة الفكرية الكبرى التي عاشها أبو حيان وكان قد مرر عصره فيها ، وهي لوقوف في وجه المتكلمين والاعتراض عليهم في أمر ما كانوا يظنون أنهم أنسوه ، ولعله هو الذي همس على فك معضلة المتضاربات بين المواقف عند أبي حيان فيلسوف يقضي انفسه عن سزان للدعات الحبيبة أذهب مبدع لا يحش على اللغة شئ كما يحش عليها من إبداعية المعيار ، جاحظي حتى الرميم ولكنه يحدرك الكلام ويحدرك من علم الكلام ، عاقل مستعقل بعض الطرف عن القصور الذي في اللغة إذا رامت استشراف مقدمات العقل الخالص

إن المعيار فيما يواجهه هو مدى انفعالات الكلام عن مقبض العقل ، وبذلك تبين معالم وظيفه اللغة التي لا انقسام فيها بين المعقول واللامعقول

وإنما الأمر فيها بين الإبلاغ المرجعي والتحجيل الشعري. ولن تصفو للمرء مرآة الكلام إلا بعد أن يصقلها من أدراج تداعبها إذا ما استسلمت إلى جموح اللفظ من ورء حدود المقاصد .

بل لنقل إن لحكم على المقاصد شيء ، ولحكم على تجاور للغة للمقاصد شيء آخر فإن يعتبر المرء شراً ما يراه الآخرون خيراً ، وخيراً ما يرونه شراً ، لهذا خلاف في المقاصد . أما أن يروم إلياس الشر لبوس الخير حتى يظنه الآخرون خيراً وهو على علم بأنه ليس خيراً فهذا هو الذي يتعرض عليه ، ويكشف أن آفته هي من آلة اللغة حين يجمع فيها اللفظ فتُسخرُ لغير ما وضعت له .

ذلك هو السرس الناهر لدي أصحاب عبد الإغريق مؤسسة اللغة وهي محدودة ، ومؤسسة الكتابة وهي تدرس ، وذلك على يدي السفسطائيين ، ثم ما هو يصيب في الخسارة العربية الإسلامية مؤسسة الكلام مما يحض له لفظ " الجدل " بعد أن زحرج من دلالة الاحتضار الأولى والخبيرة العظمى في ذلك أنه رب بين مسجده لعلم اندي اسمه عنم الكلام .

وسنعلم علم اليقين أن الذي حدد معالم نظرية لتوحيدي في اللغة وهي دلالة بين لفظ ومعنى ، والذي حدد نظريته في البلاغة وهي مراوحة بين استئصال وتأثير أو بين استدراج وإقناع ، هو بلا أدنى ريب شطابا المعركة الحاصية التي تأججت مع الاصطراع لعقدي والتشتت المذهبي وانتباين على الأطراف بين مثل ونحل ، مع ما تفجرت إليه انقضية مند احتلقت المسائل المعركة بخيارات السلطة السياسية في حركة عجلت تروس بين رفض ما كان قائماً وقبول ما كان مرفوضاً ، حتى تده من لم يكن له عهد بشيء .

وكان المنصرم الأكبر من كل ذلك هو القول الذي كف عن وظيفته التي هي أداء لشهادة عن حقائق الأشياء الموجودة ، وعن حقائق الآراء



المظنونات، وعن حقائق الظواهر المقدرات ليسخر للإلحام ولاشيء غير الإلحام، لأنه هو العصب وهو العاية والعبرة في المسالك إياها

ومنى أجل هذا جاء سؤال المقابلة لثامه والأربعين . \* ما الفرق بين طريقة المتكلمين وبين طريقة الفلاسفة ؟ \* وجاء الجواب مفتتحاً بتأكيد البديهيات : " لكل ذي تمبير وعقل وفهم " - وهي نهاية في إلحاح أملاء المنحاح لمكافحة - ومفصلاً إلى فصيح طريقة المتكلمين بأنها " مؤسسة على مكمل اللفظ باللفظ . ومواردة الشيء بالشيء " إما بشهادة من لعقل مدحولة ، وإما بحبر شهادة منه لبنة ، والاعتماد على الجدل ، وعلى ما يسبق إلى الحس أو يحكم به العيان ، أو على ما يسبح به لحظ المركب من الحس والنوهم والتحليل مع الإلف ولعدة والمنشأ وسائر لأغراض التي يطول إحصاؤها وبشيء لا ينسب عندها . وكل ذلك يتعنى بالمغالطة والتدافع وإسكات الخصم بما اعين وعدم القول للذي لا محصور فيه ولا مرجوع له " ( ص ٢٢٣ ) .

ويتوصل خطاب أبي حنبل بهذا حال الفصاحة إلى مفصلة المنطق تستصفيها من أدوار المعاطفة وتعيد إليها سبق محرركها ، وترجع إليه ما فسد من توارن يقاضاتها ، لمخرج القول لفكري طاهراً ومخرج سؤال الفلسفة معاني ، فتعود إليه بصاعته ، ويسترجع وظيفته في الأصول والفروع وفي انكبات والجزئيات

" وهكذا كل شيء يطلب أصله وفصله بالنظر لعلمي ، والبحث المنطقي ( . ) ، فأب ما يُنظر منه في الجدل فلا يَرث الإنسان منه إلا الشك ودرية ، والخسبان والظنة ، ولاحتلاف والفرقة ، والحمية والعصبية ، وهماك للهوى ولادة وحصة ، وللباهل استلاء وجولة ، وللعبرة ركود وإقامة ، أخذ الله بأيدي وكفانا الهوى الذي يؤذينا وصنع لنا بالذي هو أولى به منا " ( المقابسات . ٢٠٧ ) .

لقد استعملت أبلوى مد سيطرت مؤسسية صنع القرار على مؤسسة صنع المعرفة بومئذ فتحكمت - من خلال السلوك الذي طبته وزكّت متعاطيه ومن خلال صورة السلوك الذي رفضته وأدبت أربابه - في البات الإنتاج المعرفي وكانت البنى بداميين ١٥ ، انقسام لسلوك عن القناعات المعلنة ، وداء ، نرياح الكلام عن مقاصده المرجعية ، فانشقت اللغة مثلما اضطر السلوك ، ونحول سؤال اللغة إلى سؤال اشقاء . باللغة على أيدي هؤلاء المتكلمين الذين " يتناظرون مستهزئين ، ويتعبدون متعصبين ، ويتكلمون متخادعين ، ويصغرون متعبدين ، جد الله عروقهم ، واستأصل شأنتهم وأراح العباد والبلاد عنهم ، لقد عظمت أبلوى بهم ، وعظمت أفئدتهم على صغار الناس وكبارهم ، ودبّ دأؤهم ، وأرجو ألا أخرج من الدب حتى أرى يسيابهم مستطعمصف " (الإمتاع: ١-١٤٢)

وهل أعتنى من د ، يحصل أبا حيان على تصوير الجهل بعدم الكلام فضيلة تؤمّن السلوك ، يؤمن الأخلاق " لم تأت الجدل بخير قط ، وقد قيل : من طلب الدين بالكلام لحد ، ومن يتبع عرائب أحدث كذب ، ومن طلب المثل بالكيمياء ، الفسق ، وب شاعت هذه الوصية جزافاً ، بل بعد مجربة كره الزمان ، وتناولت عليها الأيام ، يتكلم أحدهم في مائة مسألة ويورد مائة حجة ثم لا ترى عنده خشوعاً ولا رقة ، ولا تقوى ولا دعة وإن كثيراً من الذين لا يكتبون ولا يقرءون ولا يحتجون ولا يتناظرون ولا يكرمون ولا يفصلون خير من هذه لطائفه وألبى حابياً ، وأحشع قلباً ، ونقى لله عز وجل ، وأدقّر لمضداد ، وأيقن بالشواب والعقاب " (المرجع).

انشقت مؤسسة إنتاج المعرفة لأن الصراع تحوّل من مصمونها إلى أداتها فشمل آلة الإقصاح ، ودخل الكلام منطقة العواصف الرمية ،

ودخلت دلالاته منطقة الاهتزازات الفصائية ، وأصبحت ملكيته محل مباحة تكاد تصل إلى أبواب القصاء ، ومن لنا بغير أبي حنبل يروي - في انطلاقة ذهبية وسعة الأفق - عن أستاذة أبي ركريا يحيى بن عدي كبير الماطقة في عصره إذ يتحدث عن فلق المتكلمين وهو يجد لهم .

"إني لأعجب كثيراً من قول أصحابنا إذ صفاً وإياهم مجلس : نحن المتكلمون ، وبهم رباب الكلام ، والكلام لك ، بما تحشر وانتشر وصح وظهر كأن سائر الناس لا يتكلمون أو ليسوا أهل الكلام ، لعلم عند المتكلمين خرس أو سكوت ؛ أم يتكلم بما قوم الفقيه والنحوي والطبيب والمهندس والمنطقي ولجنهم والذهبيمي والإلهي والحديثي والصوفي" ( المقدمات : ٢٢٤ ) .

وستواصل اضطراب المقسمة معرفية ودخا من الزمن وسيأتي بعد لتوحيدي بعضه عقود أبو حامد الغزالي ( ٤٥٠ - ٥٠٥ هـ ) فيستخلص من الظاهر مواسمها ويضع لها مفسراتها الاحتشامية والسياسية بالاحتكام إلى واقع التاريخ وهو يعاشره ، وسيخصص موضوع " لعلم " بالكتاب الأول من الإحياء ، وسيأتي في الباب الرابع منه بيان أسباب إقبال الخلق على علم الخلاف وتفصيل آفات المداورة والجدل وبيان التلبس وغيره من مهلكات الأخلاق ، وسنعلم أن الصراع قد وصل إلى متناه الأمان شمل العلم والإنسان الحامل للعلم ، وشمل الكلام والإنسان الناطق بالكلام ، وانفصلت مرجعية معرفية انفصال المرجعية الأخلاقية ؛ هل يعرف الرجال بالحق أم يعرف الحق بالرجال ؟

ويحفر لغزالي في بواطن الأمور ليخرج لنا تشخيصاً يصهر فيه المكون التاريخي والمكون المعرفي فؤاداً بالظاهرة قد تولدت في جسم الفتوى ضمن قواعد السلوك ، ثم انتقلت إلى حشد الكلام ضمن قواعد العقيدة ثم عادت من حيث صلت ؟

" اعلم أن الخلافة بعد رسول الله صلى الله عليه وسلم تولاهم الخلفاء الراشدون المهديون ، وكانوا أئمة علماء بالله تعالى ، فقهاء في أحكامه ، وكانوا مستقلين بالفتوى في الأقضية فكانوا لا يستعينون بالفقهاء إلا نادراً (....) فتفرغ العلماء لعلم الأخرة (....) وكانوا يتدافعون الفتاوى ( ) فلب أفضت الخلافة بعدهم إلى أقوام تولوها بغير استحقاق ولا استقلال بعلم الفتاوى والأحكام اضطروا إلى الاستعانة بالفقهاء .

وكان قد بقي من علماء التابعين من هو مستمر على الطراز الأول ( ) فاضطر الخلفاء إلى الإلحاح في طلبهم لتولية القضاء والحكومات فرأى أهل تلك الأمصار عر العلماء وإقبال الأئمة والولاة عليهم مع إغراضهم عنهم فاشربوا لطلب العلم موصلاً إلى سبل لعم ودرك الجاه من قبل الولاة ، فأكبوا على علم الفتاوى وعرضوا أنفسهم على الولاة ( ) فأصبح الفقهاء بعد أن كانوا مطربين متطلبين ، وبعد أن كانوا أعمدة بالاعراض عن السلاطين أدلة بالإقبال عليهم "

ويواصل الغزالي تحليله الدقيق العناصر على خلفي الأسباب لمفسرة للظاهرة في تعقدها الاجتماعي وتداخلها المعرفي وامتدادها الثقافي، وفي تعاضلها الفكري وانعكاسها الوظيفي وارتدادها الاقتصادي ، دون غفلة عن مصاعفاتها على المؤسسة السياسية في أدق وشائجها مع المؤسسة الدينية حتى لكاننا حيال كشف علمي لكل الأنساق السوسيولوجية يرمز ولا سيما في إصلاحاتها التعاقبية

" وقد كان أكثر الإقبال في تلك الأعصار على علم انفتاوى والأقضية لشدة الحاجة إليها في لولايات والحكومات ثم ظهر بعدهم من الصنوبر والأمر من بسمع مقالات الناس في قواعد العقائد، ومالت نفسه

إلى سماع الجميع فيها ، فعلمت رغبته إلى المناظرة والمجادلة في الكلام . فأكتب الناس على علم الكلام ، وأكثروا فيه التصانيف ، ورتبوا فيه طرق للمجادلات ، واستخرجوا فنون المناقشات في لمقاتلات ، ووعصوا أن غرضهم الأدب عن دين الله والصل من السنة وقمع المبتدعة كما رعم من قبلهم أن غرضهم بالاشتغال بالاعتاوى الدين ونقله أحكام المسلمين .

وتدور عجلة التاريخ عودا على بدء

" ثم ظهر بعد ذلك من الصدور من لم يستصوب الخوض في الكلام وفتح باب المناظرة فيه لما كان تولد من فتح بابه من لتعصبات الفحشة ، والخسومات الفاضية المفصية إلى إهراق الدماء وتحرير لبلاد ومالت نفسه إلى المناظرة في الفقة " ( الإحياء - مع ١ ص ٧ - ٧١ ) .

بدون ما أسماه بشماخه يظن جهل لأر ، أبي حيان في أمر اللغة وفي أمر البلاغة جهما ناقصا ، وبدونه يحسر علينا كذلك أن نقدر النقلة النوعية التي حدثت بأبي حيان أن بهجر المصدرة الإبيستيمية التي وضعها أستاذة المباحظ رعم الله ثم يكن يكن من الوفاء ، تستدبرهم لأحد بمقدار ما كان يكن لأبي عثمان تلك الإبيستيمية التي في صورتها كانت " المعاني ملقاة على الطريق " فلقد حالت أحوال عند ذلك ودالت دول

لم يكن من سلم يرتقي أبو حيان على مدرجه إلى مواسمة العقل للمعقول ولم يكن من مستفك يتوسل به إلى المصالحة بين العقل العاقل والآلة التي به نعرف أن صاحب لعقل قد أنجر أمانته لا إعادة اللغة إلى وطيعتها ، وذلك يجبر الانكسار الذي شق دلالاته إلى دوال تنفصل عن مدلولاتها لقد كان متعبا أن يتأسس مشروع أبي حيان في الكتابة من خلال سؤا اللغة على رأب الصدع بين الألفاظ ومعانيها حتى يقتنع الناس بأن اللفظ والمعنى وجهان لصحيعة واحدة إذا حاولت شقها لم تحصل على صفتين وإم على صحتين . وما كان للتوحيدي أن يقدر على التراجع

قيأتي بالصورة التمثيلية قبل واضعها، وإنما كان له مسلكه إلى الأمور بما يطابق المقاصد بالآليات التمثيلية التي لديه

وإذا كان لما أن يعيد ترتيب مفصل النص التوحيدي لاستيعاب سلم المرجعيات كما تسوّغه لنا مسؤولية القراءة فإن في حط الانطلاق " أن لمعى ( هو ) مطلوب النفس " ولكن " قبول النفس راجع إلى تصويب العقل " ( المقاهسات ٢٤٥ )، والعلة هي ذلك أن " الألفاظ وسائط بين الساطق والسامع " كما هو مسلم به ، ولكن التدكير يهد لما هو في ذلك المساح الفكري، المتلاطم أكثر تأكيداً والحاجة إليه أشد إغاحاً : " والمعاني جوهر النفس فكلماتها انتقلت حقائقها على شهادة العقل كانت صورتها أنصع وأبهر " ( ص ١٤٥ ) .

ومن المنطلقات الأسبسية في مجال دلالة الألفاظ هذا التلازم الذي يقوم في ذهن الإنسان بين الدوال ومرجعها . وقد افترس هو المحصل للدلولات كما هو بين . وما لم يكن للإنسان إدراك بالمرجع الذي يحمل عليه الدال لم يكن اللفظ مستقياً حظوظه بعلامه ابدانه

" إنما يعرف بالأسماء التي قد عهدنا اعيانها أو شبهها لها، والاسم إذا غُدير شيئاً عُدَّ اسماً لأن اسمه فرع عليه ، وعينه أصل له، وإذا ارتفع الأصل ارتفع الفرع " ( المقاهسات ١٥٠ )

ويذكر أبو حيان في سياق آخر كيف أن آلية الأداء تنطبع أن تنوع اللمعة على الدوال المتنوعة بتسرع المدلولات حتى تتعابر الدلالات " إذا لحظنا افعالي مختلفة طبعا لها أسماء، مختلفة ليكون ذلك معونة لنا في تحديد الأشياء أو في وصف الأشياء " ( الإمتدح ٣ ، ١٣٥ )

وسوف لن يسي التوحيدي من المناصلة في مسيل كسب معركة التطهير . تطهير الألفاظ من غش لمعاني عندما تساق سوق التلاطم، وتطهير لمعاني من صلف الألفاظ عندما تسأل على بول التخيل هو

مشروع إعادة اللغة إلى صفائها وإرجاع النقادة إلى دالاتها وذلك بعد  
رأب الصدع وترميم الشروح

" لأن المعاني ليست في جهة والألفاظ في جهة بل هي متصارحة  
متناسبة ، والصحة عليها وقف ، فليس ظن أن المعاني تتلخص له مع سوء  
اللفظ وقبح التأليف والإحلال بالإعراب فقد دل على نقصه وعجزه  
(البصائر : مج ٣ ~ ص ٥٠) .

إن للكلام فنونا ترسم بالعلم وتبسط باللفظ كما يصور أبو حيان  
في رسالة الحياة ، ( ص ٥٢ ) ، وهل من صرخة أقوى من قوله " ولا  
تعشق اللفظ دون المعنى ولا تنهر المعنى دون اللفظ " ( الإمتاع ١ - ١٠ ) ،  
وهل من بين أدل على تضالفة التوحيدي وهو يراهن على كسب معركة  
المصالحة بين الدول ومدلولاتها من تعليليه لدى حاشا ضمن مصنفه  
" رسالة في العلوم " إذ يقول " **لأن من هاته اللفظ لم يظهر بالمعنى**  
**الحرف ، لأنه متى نظم معنى حراً ومطلقاً عبداً أو معنى عبداً ولفظاً حراً فقد**  
**جمع بين متناقضين بالجوهر ومتناقضين بالعصر** ( ص ٦ - ٧ )

ولما كان سؤل البعض ملاراً لأبي حيان يراود حاطره في كثر أن ،  
وكان إشكال لغة عبر ألفاظها محبلاً على الوجه المجرد من التصورات  
الذهبية إحالة مباشرة فقد كان طبيعياً أن يقف عبده على إلماحات تتصل  
بتشكل العلاقة بين المستويين من عناصر الكلام : الحسي والتجريبي ولو  
جمعنا بعض ماورد متناثراً من آراء أبي حيان في هذا الموضوع الدقيق  
الشائك لبيان ما تصدره في توظيف المكون الفلسفي لها صفة المصور  
العموي وحير المدحج إلى ذلك قوئته المكثزة " **اللفظ طبيعي والمعنى**  
**عقلي** " ( الإمتاع : ١ - ١١٥ ) .

هنا هو رام اقتصاص اللحظة التي يتجلى فيها المعنى ليتحول إلى  
علامة تستدعي الإبلاغ لاذ بالمجار مصور لاتعمال بين لمستويين

كالانتقال بين لغتين ، ولكن أيها حين لا يفعل لحظة عن هذا الد - الذي يريد استتصاه والذي سول الناس أن يتوهوا انقسام مصداقية الدال عن مصداقية المدلول - " سمعت شيخ من لحيين يقول - المعاني هي الهاصة في النفوس ، المتصلة بالخواطر ، والألفاظ ترجمة للمعاني ، وكل ما صح معناه صح لفظ به ، وما بطل معناه بطل اللفظ به " ( البصائر ، ص ١ - ص ٢٠٧ ) .

فإذا تساءل على لحظة الانتقال هذه ، أو عن نقطة العبور تلك ، وكيف يتشكل الكلام الذي هو الإنجاز الأدائي انطلاقاً من اللغة التي هي لرصيد الكامل أجاب بالاستناد إلى طاقة لاحتزان التي توفرها بآلتسا ذاكته منذ لحظة الاكتساب بحكم آليات التجريد وآليات التمييز - قال أبو سليمان - المعاني معمولة بسببه في حيوجه السمع لا يحوم عليها شيء قبل لفكر - **فقد نقبها الفكر بالذهن** لوثق والمهم الدقيق ألقى ذلك إلى العبارة ، والعبارة حينئذ تتركب . ( الإصناع ٢-١٣٨ ) ولنتجاوز عن بقاء لبق لدى هو إضافة في قصبه السق النظمي الذي سيخرج عليه الكلام وسقف عند هذا الدارث لتجميعي متأملين عنصره من فكر ، وهو فعل التفكير ، إلى الدهن وقد بعته بالوثيق ، إلى لفهم وقد أسبع عليه وصف الدقيق .

وبين ثديا المقاييسات ستقتنص الإيضاح الأولى لهذا الذي جاء مستخلص ، وسنظفر بالمعالجة الجامعة بين المكونات اللسانية والمنطقية والفنية ولا يغفل أحد عما تجري ور في هذا السباق المخصوص ألا وهو جمع البراهين من لدر أبي حيان حتى تنأسس نظريته القائدة بالشاهي الدلالي ، والاحتجاج مشروعة الناحي لفصل اللفظ عن المعنى حتى يقطع الطريق على من احترقوا زينة الكلام بقصد إلباس الحق لباساً باطلاً وإكساء الباطل حلية مستعارة من أهل الحق :



” إن الألفاظ يشملها السمع والسمع حسنٌ ومن شأن الحسن التبديد في نفسه والتبديد بنفسه ، والمعاني تستفيد من المعنى ومن شأنها التوحيد بها والتوحيد لها ، ولهذا تبقى الصورة عند النفس قسوة ومملكة ، وتبطل عند الحسن بطولا ، وقوى محورا ، والحسن تابع للطبيعة والنفس متقبلة للعقل ، وكانت الألفاظ على هذا التدرج والتنسيق من أمة الحسن والمعاني المعقولة فيها من أمة العقل فالاحتلاف في الأول بالواجب والاتفاق في الثاني بالواجب “ ( ص ١٤٤ - ١٤٥ )

ولو أن أحدا قد تصور - على وجه الافتراض والمجادلة - سؤالا يتيقنه على أبي حيان مستفتيا إياه فيه أيهما أقدر على أسر الأحرار : الفكر أم اللغة ، وأيهما أجدر بالسيطرة على الأحرار في لحظة مصاهرته ، لجدد أن يتفوق عليه جوابا نشقه من استطراد إجابته عليه بمقصد والاتفاق .

من ذلك ما يدور في أستاذة أبي سوسان بوضع ” أن اللفظ نظير اللفظ في علم الأمر “ وبكى المعنى على غيره ذلك ، فلما شك أن أبا حيان كان يعني بسببه الإجماع على المدلولات ، ونحن نعلم جميعاً أن لفظ الدار ولفظ الصحراء ولفظ الماء واحدة عند العرب من حيث هي دوا ، أما مدلولاتها فهي واحدة من حيث الإجمال ولكنها من حيث التفصيل في دقائق ما يختزنه كل عربي من تصورات تحدث كل لفظ من تلك الألفاظ فهي متنوعة بين فرد وآخر ، وهي أحيانا متباينة الإيحاء بين سياق وآخر “ لأن انعطاف نظير اللفظ في أغلب الأمر وليس المعنى نظير المعنى في أغلب الأمر ، واللفظ كله من واحد واحد في التركيب بلغة كل أمة ، والمعاني تختلف في البساطة على قدر العقل والعقل والعقل والعقل “ (الإمتاع ٣ - ١٣٤)

فلا صراء أن نتخيل أبا حيان مجيبا ، إن العقل قيم على اللغة : “ فقد بان الآن أن مركب اللفظ لا يحور مبسوط العقل ، والمعاني معقولة ،

ولها اتصال شديد وبساطة تامة، وليس هي قوة اللفظ من أي لغة كان أو يملك ذلك الميسر، ويحيط به، ويتصّب عليه سورا، ولا يدع شيئا من داخله أن يخرج ولا شيئا من خارجه أن يدخل " (١ - ١٢٦) .

على هذا المنقّز سيصبح أبو حيان قديمه بعد سمي حشيت على ملعب اللغة ليعود من سؤال لدلالة إلى سؤال البلاغة . وعسى أن يفهم من كل ما أسلفه كيف استندت رؤية صاحبا للطاقة الإبداعية لدى الإنسان، ولقدرة الأديبة في تركيب الكلام، وللمملكة الشعرية التي هي زواج هي، بينهما

### وفي البدء بعض الملاحظات

أولها أن لعصاه فريسة لا فصاح، وأن الإصحاح رهين سلامة التركيب، وأن سلامته لتركيب **مشروعة** بوصرح مقاصد " فهم عن نفسك ما تقول ثم رم أن يفهم عنك عبرك . وقدّر اللفظ على المعنى فلا يفصل عنه، وقدّر المعنى على اللفظ فلا يتفصل منه . هذا إذا كنت في تحقيق شيء على ما هو به " (١ - ١٢٥) .

وهذا ما سيصبح أولى ليات إيستيمية المقامات

وثانيها أن البلاغة في الكلام هي وظيفة ثانية تركيب وظيفته الأولى وأن الوظيفة الأولى التي هي التخاطب باللغة مقوم حيوي يمسها الوظيفة الثانية هي كالمقوم الكفالي " وحد الإلهام والتفهم معرووف، وحد البلاغة والمخطابة معرووف، والحاجة إلى الإلهام والتفهم على عادة أهل اللغة أشد من الحاجة إلى المخطابة والبلاغة لأنها متقدمة بالطبع " ثم يستدرك أبو حيان عن نفسه كي لا يذهب لظن بها إلى أن لكفالي مقطع عن حاجة التواصل كن الانقطاع " وليس ينبغي أن يُكتفى بالإلهام كيف كان وعلى أي وجه وقع " (مقاسات : ١٧٠)

ومن شدة حرص أبي حيان على إجلال هذا التفاوت بين وظيفة اللغة في مرحلة الإبلاغ ووظيفتها في مرحلة الإبداع استطرد في سياق آخر إلى عقد مقارنة ثلاثية استند فيها إلى ما يسميه بالصورة اللفظية ليجعلها مراتب ثلاثاً وكلها " موقوفة على خاص ما لها في بروج من نفس انقائل ووصولها إلى نفس السامع " مرتبة تحقيق الإفهام وهي المرتبة لأدائية ، ومرتبة تحسين الإفهام وهي المرتبة البلاغية ، ومرتبة الفاء " إذ مارجها اللحن ولا يقاع بصناعة الموسيقار " (الإمتاع : ٣ - ١٤٤) فسيب ما بين وظيفة البلاغة إلى وظيفة الإبلاغ هي كنس ما بين وظيفة الفاء إلى وظيفة البلاغة . صنفوا يصنو

ولا يصيب عما في هذا ثندر أن كل ما من شأنه تعطيل عملية لفهم والإفهام فهو مباد للبلاغة . ولذلك ردّ أبو حيان عن الأصمعي ما روى من أن من انفع كان يقول لبعض الكتاب " يالك والتتبع لوحشي الكلام طمعاً في سبل ابلاغة فإن ذلك العمي الأكبر " (ابصائر : مع ٢ - ص ٣٦٣) .

وثالث المنطقات أن لكل محكوم بطبيعته لأجزء . أولاً ثم هو إذا اختلف مجاوز ما في الأجزاء ثانياً فأدبية الكلمة تابعة من طبيعة الحروف المكونة لها وارتصاف الأصوات المشتتة هي عليها ، وأدبية الخطاب كذلك ناشئة من خصوصية الكلمات التي اختلفت بها ومن خصوصية السق الذي انتظمت عليه . ولئن مضى أبو حيان في تحليل ذلك من حيث يورد - بصباغته وبإنشائه - الأجوبة الشوامل على الأسئلة الهوامل (ص ٢٢) فإنه قد ارتقى بالنقضية إلى مرتبة التجريد الخالص وذلك في " رسالة لحياة "

" لأننا كما رسمنا كل واحدة منها باللفظ الوجيز والعبارة الخاصة ذلك هي هذا المكان على صورة أخرى تحدث لها بالتلفظ والتلازم

ولاجتماع ولتأليف لم تكن من قبل لأن لأشياء المفردة صورها مخالفة للأشياء المتصامة ، وكذلك لأشياء المنجانية ليست كالأشياء المتلانة ، وهذا عيان ، وهو غني عن برهان " ( ص ٥٨ ) .

وإذا قد انجملت المداحل التي هي كالتوططات المنهجية فإن شمول النسق التوحيدي وتكتل أطراف لمشروع اللغوي لديه يرتكبه الدلالي والبلاغي اللذين تظلهما مظلة العقل المتوثب ور ، السؤال سيبحث مستويا على مدار الخطب المستحكم : " ومدار ليس على صحة التقسيم وتخبر لفظ وترتيب النظم وتفسير المراد ومعرفة الوصل والفصل وتوحي لزمن والمكان ومجانبة العصف ولاستكراه وطلب المعنى كيف كان " (المقاييسات : ١٤٥) .

ثم يبرز أبو حيان حزمة الأول مستقط من طريق ابلاغه كل الحواجز المنعصبة ، ويصيح بكل محقورات ويفتح لها لباب مرفعاً عريضاً كي تلج كل ما توارد على خاطر من شعر من وموضوعات لو تسلينا بإحصاء ما ذكر لنا منها في فقره وحده لألفيساه بين أصل ودرج ثلاثين غريباً أو تكاد ( المقاييسات ١٢١ - ١٢٢ ) ، فإن كانت له ضرورة في الوقوف على بعضها - في هذا المقام المخصوص من رصد الرؤية التوحيدية الشاملة - فلعلها إبراز هذه الوظائف الأربع من وظائف الكلام انبليج لجمعها بعد أن سئلها من بين أخواتها ، لا وهي : حصار بيعة ، وإظهار بصيرة ، وإقامة حجة ، وإرادة برهان .

عندئذ يتفهم تلك الصيغ التي يتحدث فيها أبو حيان عن البلاغة بحدوث البلاغة ، ويصف فيها الأدبية ببيان أدبي ، ونفهم أيضاً أنه يسوق الأنموذج الجاهلي وإن يديه في بعض المراكز الجوهرية :

" أحسن الكلام مارق لفظه ولطف معناه وتلاؤ رونقه وقامت صورته بين نظم كأنه شر وشر كأنه نظم ، يطمع مشهوده بالسمع ، ويمنع

مقصوده على الطبع حتى إذا راعه ضريع خلّ ، وإذا حنق أصفّ ، أعسى  
يَبْسُد على المحاول بعنفٍ وَيَقْسِر من المتناول بلفظٍ"  
(الإمتاع: ٢-١٤٥) .

وإذا عُدّار الكلام الطليخ " أن يكون المعنى شريفاً بديعاً ، ولللفظ  
حرّاً ، والنظم حلواً ، والكلام رشيقاً ، ولو وزن مقبولاً " ( مشالبي  
الوديعين: ٣٢٢) .

لغاي بلاغة هي هذه التي رام أبو حيان التوحيدي تشييدها ، وفي  
أي موقع من مواقع المحرّون التراثي تستوي على أقدامها ، وإلى أي مدى  
وَقَفَّ صاحبها في إرساء معادها على الذي ابتغاه فيها .

كثير هم الذين صنفوا في البلاغة العربية

ولكنهم قليلون أرسك الدين من بينهم حاور أن يصنّفوا البلاغة  
العربية .

قليل من اجهذوا في استنباط سلم ترتيبي أو نموذج تراصفي أو  
جدول توريحي ، على أساس معرف مراتب البلاغة ومراحل البلاغيين فيها  
معرفة نقدية تكون مطبّثة إلى نقد لمعرفة ذاتها: علم البلاغة .

ذلك أن الحديث عن رواد البلاغة - كحديث عن تاريخها من  
حلالهم ، أو عن تاريخهم من حلالها - لا يقود بالضرورة إلى تبين  
مرجعياتها الفكرية ولا يجعل دوماً صوابها المعرفية . ولكن مع ذلك لا  
نعدم وقفات جادة مهما يكن ما قد تثيره من خلاف أو ما تحقّقه من إجماع  
فإنها تظل متميزة بحجرتها التصنيعية الشاملة ، ومعصها التأبقي  
الجامع لأشتات المسائل تيسيراً للإمساك بزماعاتها ، وكل ذلك بمهد  
الأرض بساطاً لإلقاء السؤال الإيستيمي

من ذلك ما صغره الدكتور مصطفى ناصف ، وهو من النقاد الذين

أسسوا لأنفسهم نهجاً في قراءة التراث ، وقد تذر جهده على استفاد  
سنوات طوال وعلى مسافة ما بين مصفات متعاقبة لتسوية نظرية شبيهة  
على تصايف رؤية نقدية ورؤية لغوية ورؤية حصارية ، فتصل على يديه  
النص الأدبي بالنص النقدي ، واتصلا معا بقضية اللفظ والمعنى ، ثم  
اتصلت جميعها بنظرية الإعجاز ، وبين المناصد تسلط رؤاه حول الإنسان  
لعربي في مجتمعه العربي من خلال تاريخنا العربي .

لقد تشكلت الخبرة المعرفية لدى الدكتور مصطفى ناصف كأنه ما  
يكون تشكلها ثم ارتدت ثوبها التصفيفي في أوضاع حلوية بعد أن  
استجعت عصارة جهد السنوات المتواليات وذلك في ما قدمه إلى البداة  
العلمية التي نظمها بادي جده الأدبي سنة ١٩٨٨ وكان مدارها " قراءة  
جديدة لثرائنا النقدي " ثم أصدر أبحاثها ومقدورها في مجلدين هاميين  
سنة ١٩٩٠ ، يعتبران من أنفس ما صدر عن ملتقيات عربية جمع ودقة  
وابانة عن لرؤى فضلا عن الريادات بعكرية الملتقى ومن حصائله أنه  
ارتسم استراتيجيه نقادية حصارية أبان عنها العام على المؤسسة المنظمة  
الأديب عبد الفتاح أبو مدين في مقدمته التي صدر بها المجلدين

لقد كان للدكتور مصطفى ناصف في هذا الموعد الفكري إسهامان  
بحث هيرانه ، " بين بلاعتين " وآخر جاء على شكل استخلاص تأليلي  
عسواه : " المقدرة اللغوية في انقد العربي " .

يصدر الباحث عن قلق مداره البحث عن " نظام البلاغة في إطار  
مقارنته بغيره من الأنظمة " (ص ٣٨٥) وهو مشروع فكري طموح جدل  
بصاحبها في معطفات قرون أربعة : هي الثاني والثالث والرابع والخامس ،  
وكانت أكبر المحطات التي وقف عندها : التحليل وسيبويه وابن جني من  
جهة أولى ، والجاحظ من جهة ثانية ، وكذلك له وقفة عزيزة الكثافة  
والإيحاء مع أبي حامد الغزالي ، ولذلك كان أبو حيان - الذي لم يحظ

يوقع بين مرجعيات الباحث - ملفوظا في هذه الحقبة من حيث الزمن، ومفوف كذلك بين أحصان الجدول المعرفية التي تأسست عليها نظرية الباحث : من أدب ولغة وبلاغة وفلسفه وعلم كلام ويبحث في الإعجاز

وليس ذلك من قبيل الاتفاق ولكنه الوعي الصريح " إن تراث البلية والدلالة والبيان والنحو كانت تسري فيه روح واحدة ، وإن البحث في شؤون اللغة على وجوها مختلفة لا يمكن تعمقه في خواء ومغزل عن افتراض مشكلات كانت تهدد حياة المجتمع معظم شؤون ما يسميه باسم لبلاغة والسقد لا يمكن أن يتصيح إلا إذا رُسعا مهاده انظر ورطب بين حموم كثيرة في داخل اللغة وخارجي " ( ٧٢ ) .

إن هذا الأخرج التصنيفي كما يؤسسه الدكتور مصطفى باصف مفروس الجذور في اعتناق البلية معرفية ، ومسيار اندي يتوصل به صاحبه فيه هو إجراء المعربات في بطن الدلالة " ، اوقع أن فكرة ريادة المعنى أو المبلغة تدل على أن فكرة المعنى نفسها لم تكن واضحة في الأذهان . كانت فكرة المعنى أبعد ما يكون عن أن تكون الحكي وتعامله مع مشكلاته تعاملًا مبهم بالتبرير والصعوبة أو السيطرة على ما يتحداه " ( ص ٦٧ )

لقد ربط الباحث البلاغة بفكرة المكصد وآلية المقامات ، ودار وظائف اللغة كما تحددت في ترثا عبيها ، فشأت غنية الإقناع والتأثير ، فدخلت ابلاغة مطقة أنتكريس والاستخدام ثم تولدت بلاغات يمكن حصرها في بلاغتين كبيرتين لكل وحدة مرجعية فكرية ثقافية خاصة . الأولى وهي سبللة الجبظ ورواده ورثة له تقوم على لرية المتبحة للاستدراج واستبيحة لتصوير لحق باطلاً وتصوير الباطل حقاً والثانية هي بلاغة عقلانية تنزع إلى التعمس فأما لأولى فمرتعا الشعر ، وأما لثانية فمرصعها الإعجاز .

فما عسى أن يكون موقع التوحيدي من هذه الشائبة اصبدي ذات  
الفرعين المتدافعين والتي بهما تُشكل مريعا هندسياً فُلُق الأضلاع عسير  
الرواي .

إن النظر في مكونات الرؤية التوحيدية للأدب وللأديب ، ثم للغة  
وللمتكلم بها ، ثم كذلك للبلاغة وللقصد وللإبداع ، لِنَحْرُ في أمره  
وحيرته حيرتان : إن التفت إلى الأئودج التصيبي افتقد أيا حيان ، فليس  
له فيه مكان ؛ وإن أعرض عن الأئودج والتفت إلى التوحيد كاد أن  
يسمى المريح الهندسي بأضلاعه وزواياه ، وسخشي أن لو تشعب بأبي  
حيان على وجه القرص المنهجي فأشربا الاطمئنان إل ماقاله كله أو  
بعضه - ثم عرّض ف جاء به الدكتور مصطفى ناصف على الذي مكن  
في نفوسا لحكما على الأئودج ورر عرانا الإعجاب بصاحبه بالحكم له

ولقائل أن يعترض بأن الأولى أن نقيس أب حسان بالأئودج لا أن  
نقيس الأئودج بأبي حيان ، ولكن أئودج ارأى لنفسه أن يرسم سقا  
معرفيا يفرض على بطن الحركة الفكرية الشاملة لهو أجدر بأن يكون  
كما يكون الحد ؛ جامعا مانعا .

وما رأياه من مكونات الرؤية التوحيدية سيهيسا على تحديد بعض  
المبادئ بين هذه الإطار التصيبي المرسوم - والمحتص للقرن الرابع وما  
وللبلاغة وللقصد مصموما وما تأسس عليه مشروع أبي حيان اللغوي  
النقدي البلاغي .

فقصيه المعنى على سبيل المثال - قد مثلت مشكله جوهريه في  
فكر أبي حيان ، بل كانت واصحة المعالم كما سبق أن تبينا ، ورغم  
حصافة التعليل الذي يورده الدكتور ناصف عندما يقول - " وسبب جمول  
فكره المعنى هو الجدول . والجدول هو نقيض التأمل البطني المترفع على



النصر والهرمه أو الدفاع والهجوم" (٧٦) فإن الحكم الذي عممه لا يسع صاحب المقاييسات .

وعندما يقول الباحث : " تغنى النقاد في القرن الرابع بالإحصاء والنقل والقلب وتعجير المهج ولترتيب وتكلف الجبر والريادة والتأكيد وراحو يبحثون عما يسعونه الإحالة أو المحال ، وانتلف من هذا كله عقد من اللاكهي المصنوعة التي يثرين بها الفقراء ، وغاب عن معجم النعمد لعربي ما هو ألف وسدج وطبيعي ومتبادر وحميم وما إلى ذلك " (ص٧٩) فإن النص يصيق عن البصائر والدخائر

ولئن أصاب الباحث في ربط البلاغة بالدعاية ( ص ٨٢ ) ثم هي تأكيد أن " الدعاية والمناظرة توأمان " ( ص ٩١ ) فإن لإنصاف يقتضي ما أن تنازل عن بعض الاستنباط ، لمن حبر " مثاب أنوريرين " .

لقد وضع الدكتور مصطفى الأصبع على مرطون لرجع حوسما قابل بين ما يرويه الفهرالي عن الشافعي " أعلم بين أهل الفصل والعقل رحم متصل " وما استكشفه في البيه الفكرية من سيادة ثقافة الإفحام كما يسميها بلغظه ( ٩٤ ) لواء عليه من غيبات بذاكرة حين استقر بين حواياه قول أبي حامد في أول كتب الإحياء ، " وكذلك من غلب عليه حب الإفحام والعلبة هي المناظرة وطلب الجاه والمياهاة " ( مج ١ ، ص ٧٦ ) ولكنه سيظلم أبا حيان إن أدخله تحت مظلة قوله .

« كان نظام البلاغة هو نظام إدراك المنافع ودفع المضار وإحراز النجاح ( . ) وهذا كله على مبعده من البحث الموضوعي ، فلا عراية إذا رأينا نظام البلاغة يقوم منذ البدء على محاصرة الفكر الفلسفي ، والبحث الحر السري ، وإعلاء نظام آخر ذي طابع عملي وتجديري لمبدى الحدود . . . وجد بعض البلغاء متعة غريبة هي لعبت بمصطلحات الفلسفة وأردوا دعم أبحاث أخرى تتخفف من رطاء الثقافة الفلسفية » (ص٣٨٢)

أو أسكنه تحت سقف فوله - " لتصور إذن حاجة المجتمع بين أمرين اثنين متناقضين أحدهما هو التفكير والمعرفة ، والثاني هو البلاغة التي لا تهتم بحقائق الأشياء ، ولكنها تهتم بالإقناع وضم الجمهور إلى جانب دون آخر والجمهور ليسوا فلاسفة ولا أثباء فلاسفة ، وإنما هم قوم من عامة الناس تؤثر فيهم الكلمة المتشقة والأصوات الرنانة فلا يستمعون في الأشياء كما يفعل الفلاسفة " (ص ٣٨٣) .

أو ركز به في زاوية حكمه - " لقد أراد هؤلاء البلغاء إعلاء بعض الوظائف اللغوية من أجل تفدية العرف السائد في طبعة خاصة ، وهكذا وجد سبلاً من الملاحظات حول كيفية الخط واحتمال الألفاظ ، وهذه الملاحظات كانت تعبيراً عن اليسر والسهولة ، وبعبارة عن حصومه الفلسفة ، وكانت عديدة لفظ في دائرة البلاغة ولي من البحث المرفق عن اللفظ الدقيق " ( ص ٣٨٣ ) .

وفي كل الأحوال سوف يحتج أحد المتعاطفين مع التوحيدي حالاً يسمع : " وهكذا شأب جمعه وصحة بين شروى البحث في الأساليب ومباحث الفلسفة جملة ، وكان الذين يستقرون بمباحث نقلية يأخذون أمرهم هذا النقد مأخذاً سهلاً ، ويتعاملون بسؤالاً سادجاً عن فائدة ألفاظ أو مصطلحات فلسفية كثيرة في البحث اللغوي - " ( ص ٣٨٧ )

وقد تطول أمثلة المتباينات بين " النموذج " و " المثال "

« كان شيوع مفهوم الخير جزءاً أساسياً من عالم العناية يكشف سوء الظن باستعمال اللغة فلا غرابه إذا رأينا مفهوم اليقين أو الثقة مثبت خارجياً عن اللغة . " ( ٣٩٠ ) .

وهل سيعترض أبو حيان على شيء - كما يعترض على قول قد يشمل - " تحت البلاغة في ظل إعمال العقل " ( ص ٣٩٢ ) وهو الذي سماه بسلطان العقل إلى أعلى المراتب

لقد سبق للدكتور جابر عصفور أن اعترض على الأفودج التصيفي الذي قدمه الدكتور ماصف وذلك في حوار هادي الطبع ساحن الإصهار جرى خلال البذوة وحوار النص المنشور ( ص ٤٠٨ - ٤١ ) وكان أهم اعتباراته دائرا على مدى سلامة القاعدة الإيستيمية التي تحرك عليها الباحث ، وبعد أربع سنوات أصدر في مجلة " البلاغة المقارنة " ( ١٩٩٢ ) بحثا بالغ الأهمية عن " بلاغة المقموعين " هو بمثابة قراءة متطورة لمرجعيات الفكر البلاغي في راث العرب الإسلامي جاءت حاملا بأفودج تصيفي جديد قاعده مصدرة ثنائية صريحة في تدافع طرفيها

" هك بلاغتان في التراث العربي لا بلاغة واحدة ( . ) البلاغة الرسمية التي تعرفها في كتب البلاغة السائدة ( . ) وهي البلاغة التي أنتجها النع ، والمظرون ادبر كسو عني دواي مع الدولة ، أو في موقع الخدمة به ، **و العمل اذا من أدواتها** ( . ) وبلاغه أخرى مقموعة في كتب البلاغة الرسمية ، مسكور عه ، لا ملتفت إليها عادة في ظل هيمنة البلاغة التي تتراوئها وفي سابقات السطوة التي عارضها أبنية القمع المقي في تراث هذه البلاغة المقموعة أسجنتها المجموعات الهامشية التي لعبت دور المعارضة والتي كانت على خلاف مع سلطة الدولة القائمة " ( ص ٦ )

ولا يفوت الباحث أن يدقق أمر مصطلح البلاغة إذ يأخذ في دلالات المترابكة - البلاغة من حيث هي موضوع ، والبلاغة من حيث هي علم ، وهذا يعني أنها مأخوذة بمادتها وهي فعل الأداء اللعوي ، وبتجريدتها وهو تحريكها إلى مضمون يعقله العقل .

فالبلاغة الأولى " هي بلاغة تركر على مقامات المستمعين وطبقاتهم ، وتكتب أو تصاع ، أو ترجل بالقياس إلى إطار مرجعي هو سلطة المؤسسة التي تحرك معها وبها هذه البلاغة ، وهي بلاغة تتجه إلى

مطلق منفصل عن صانعها لتُحدث في هذا المتلقي تأثيرات مقصودة سلفاً" (ص ٦).

أما البلاغة الثانية فهي " البلاغة المقموعة التي نشأت في ساحات المعارضة " ( ص ٧ ) .

وهكذا تتضح المنصة التصنيعية بسلسلة الدوال المحددة حيناً ، والواقعة أو الشارحة حيناً آخر .

هذه هي : البلاغة الرسمية ، والبلاغة السائدة ، وبلاغة النقل ، والبلاغة المهيمنة ، وبلاغة المقامات

وتلك هي : البلاغة الهامشية ، والبلاغة المقموعة ، والبلاغة المناقصة ، وبلاغة المحكومين المقموعين ، والبلاغة المصادرة .

ثم يفرض الدكتور جابر عصفور على أسس أدبيات الأداء التعبيري التي أسسها غيره من أسبق ، فظهرت بلاغته تقوم على التعريض ، والنطق ، واللميح ، والتورية ، وأصلوا من القواعد ما يتعلم به بلغاء المقموعين كيف يراحم الواحد منهم الآخر دون أن تناله بالافتراء ، وكيف يقول ما لا يقال دون أن يُقطع لسانه أو يُستخرج من قفاه . " ( ص ٩ ) .

ولئن لم يصرح الدكتور جابر عصفور بإدراج أبي حيان في إحدى المترئين اللتين أسسهما في ثأنيته ضدية قاطعة فإنه في كل المسابقات التي تعرض فيها لأبي حيان بالذكر أو بالاستشهاد أو بالمناوئة كأنما قد أوعز بإدراجه ضمن " رواد " البلاغة المقموعة .

فهو عند استعراض شرائح المثقفين المقموعين في عهد الدولة العباسية يكشف عن أسباب التسلط التي من بينها الاهتداء بالعقل لرسم معايير الخير خارج دائرة الوصايات فيستشهد بقول التوحيدي : " لكل من

له عزيزه من العقل ، ونصيب من الإنسانية ، ففيه حركة إلى الفصائل ، وشوق إلى المحاسن ، لا شيء أكثر من الفصائل التي يعتصمها العقل ، وبوجيها الإنسانية . " ( ص ١٢ ) .

وعندما يصور الباحث " عنف الاستجابة القمعبة " التي أظهرها العامة المؤدلجون إزاء طوائف البلغاء المقموعين مقسراً ما بدر عن الأدباء المصطهدين من ردود فعل إزاء العامة يشهد بأبي حيان التوحيدي في أحد نصوصه . ( ص ١٨ ) .

وكذلك يفعل كره أخرى عندما تبلغ التقية والصمت والسكرت خطوطها الحمراء فيأتي برأي أبي حيان في هذا المضمار فيما يستنبط منه الباحث انبثاق آليات أدائيته جديدة بتغيير مسالك التعبير تجعل قول أبي حيان " لا بد من التسبب عند نصيب الخدو ولا بد من الانحياز عند تعدد الانحياز والإعراق " ( ص ١٢٠ ) مركب مركباً مزدوجاً : تفويهاً وسيماً ، كأنه وصول إلى المقصود بطريق يحذف طريقه المعناد ، كما يتجه إلى الحجاز ( الانحياز ) حيث يتعلق أمامه طريق مجد ( الانحياز ) أو طريق العراق ( الإعراق )

لا شك أن التوحيدي بكل تركه التي الت إليها قد كان حاضراً بل جاثماً ضمن مرجعيات الدكتور جابر عصفور وهو يسوي على أرض البلاغة العربية معماره التصنيفي الثاقب . ألم ينطق أبو حيان بما هو صريح الاصطلاح حتى وكأنه النطق التي استقام عليها الأنموذج بأكمله . قال متفليح - وهو يروي وقائع الليلة السابعة من الإصناع والمؤانسة : " هذه جملة قامعة لمن ادعى دعواه أو تحا محاه . " ( ١ - ٤ - ١٠ )

فإن يكن لنا شيء نستدركه على هذه المعالجة الهادفة المنزعة التي قدمها الدكتور جابر عصفور ويعصلها أصبحنا نكاشف أضراراً حفية كانت تحكم البنية المعرفية للبلاغة العربية فهو التسيبه على استثنائية النمق

الذي يتوفر عليه أبو حيان التوحيدي في هذا المضمار ، فالذي وصلنا عنه من أصحاب السير والتراجم ، والذي حدثنا به هو نفسه عن نفسه ، كلاهما يحصنا على النظر بأنه قد كان من فئة المحرومين الذين تحولوا تحت وقع الحرمان وتحت وقع الوعي بالحرمان ومظلمة الحرمان إلى مقموعين : تسلط على أبي حيان القمع اتفاقا ، وحيكت عليه أسجة القمع على العصد المراد ، ثم اجتهد هو بكل ما في وسعه كي يستحث الشعور بالقمع أن يسكنه ففعل بنعسه ما لا يفعله الغريم بغيره .

والذي تركه لنا من مصنفات إذا توسلنا به مجموع الأطراف متصاغر الأشتات مركز الزوايا كأنما يقوم شاهدا عتيقا على أنه بما حظ من كتابة وما شيد من تنظير قد انخرط كلياً في خطاب البلاغة الأخرى غير المقموعة .

أو ننقل على أسر الاحتمال إنه لم يركب مطايا الخطاب المزدوج وثم يتوسل في القصايا الحادة بالذجر الذي كانت سرّة ليلقاء المقموعين يتوسلون به . فإن شئنا اربط بالأدنى صرحاً فائلين أن أبا حيان لم يجد حرجاً في أن يتعامل مع كل معولات البلاغة لرسمه ، لأنه كان يشد من وراء الكتابة البلاغية مصاهرة الخطاب الرسمي فكان لذلك يغازل معولاته فلما كيا به جواد سيزيف عمد إلى إحراق ما كتب ا

لعل المصدة التصيفية التي أعدها الدكتور جابر عصفور لاتنفسح لإبراء أنموذج أبي حيان بكل اتساع ، فإذا سلمنا بأن مدونته هي نص بلاغي ثم صادراً على أن سيرته بكل تفاصيلها هي من جهتها نص سيميائي فإن خصوصية الأنموذج التوحيدي أننا نرى بليفاً معموراً شيد معمار المرجعية البلاغية السائدة بينما كنا نتظر أن تلقاه فارساً على صرح البلاغة المضادة .

فنحن مع أبي حيان التوحيدي نظارد نسقين من الكتابة . نصا

لعوياً في صلب الدائرة الرسمية، ونصاً سيميائياً هو على هامشها. كتابة إلى البلاغة المرجعية هي أمرب، وكتابة هي بلاغة الهامش أليق .

هي الثانية التي تنطقه في أول ليالي الإشتاع " وصلت أيها الشيخ - أطال الله حياتك - أول ليلة إلى مجلس الوزير أعز الله بصره ، وتد بالعمصة والتوفيق أزوه ، فأمرني بالجلوس وسط لي وجهه الذي ما اعتراه مبد خلق القُبوس ، ولطف كلامه الذي ما تبدل منذ كان ، لا في الهزل ولا في الجد ، ولا في العصب ولا في الرضا ثم قال بلسانه الدليق ولغظه الأنيق، قد سألتك مراراً شيخنا أبا الوق - فذكر أنك مراعى لأمر البيمارستان من جهنم . وأنا أرى بك عن ذلك . ولعلي أعرضك لشيء أبه من هنا وأجدى ، ولذلك فقد ناقب نفسي إلى حضورك للصحادة والتأسيس . " ( ص ١٩ )

ثم تنطقه وهو يتحدث عن ابن عباد - رفيق الأُمس - بالقول "والذي غلظه في عسده وحمله على الإعجاب بعصده والاستبداد برأيه ، أنه لم يُجِبْ قط بمخافته ، ولا هويل بسوره ، ولا هيل به خطأت أو قصرت أو لحست أو غلظت أو أحلت لانه شب على أن يقال ، أصاب صيعدنا ، وصنق مولانا ، وثله ذرة ، والله يلاؤه ، ما رأينا مثله ولا سمعنا من يقربه " (ص ٥٨) .

لعل الإشكالية الكبرى في الكتابة عند أبي حيان أنها بحث متواصل عن نقطة الاعتدال المعتقد مثلما أنه قد كان هو بداته كائناً متحفظاً دوماً يبحث عن الاستقرار فلا يظهر بسكينته والمعصلة المنتهية في قراءتنا اليوم هي أننا عاجزون عن قراءة فكر أبي حيان دون قراءة أبي حيان نفسه ، فليس بوسعنا التلوج إلى غرفة اللغة ثم الوقوف عند عتبة العلامة . فالكتابة التوحيدية تقرأ لعوياً وتقرأ سيميائياً، وكل واحدة نقل يدون الأخرى ناقصة ومشوّهة .

والسبب في هذا التلازم أن أبا حيان الأديب لم ينفك يتحدث عن نفسه كذات نجيا وتعيش : هي مرجعه المستأنف بلا ملل . ثم هو لم ينفك يتحدث لما عن نفسه كذات تفكر في الأحداث وتعقب على الآخرين من صانعي الأحداث .

ومن هنا انبثق الاستعصاء : استعصاء سلكه في خاتمة التصنيف هو رجل متمرد على الأنساق .

عقل الأدب وهو لغوي ، وعقل اللغة وهو أديب .

تأدب وتغد ، ولكنه ناقد لم يصرف جهده في نقد صناع الأدب ومحترفي الفن ، وإنما صرف همه في نقد من إلى مقامهم يرفع الأدب ومن إليهم يتجه بفرود الموشح شعاً والحللة اسأ

هو فيلسوف وأديب ولكنه لم يحسم خبره إن كان من حزب الحكام أم من أسرة المحكوم . لم يعرف نفسه إن كان من صف العنة المشرعة للمعرفة أم من البطانة المشرع لها بالمعرفة والموسل إليها بشعار المعرفة

التوحيدي رجل الشفاعة المخادمة ورجل الشقافة المخدومة ، تراوحت عليه بلاعة النقض وبلاعة المآرب .

التوحيدي رجل تاه بين بلاعتين ، كان يرى نفسه من فئة المغلوبين عطمح إلى منزلة العالين فطرز خطاباً يقرّبه إليهم ويفتح له باب الانخراط في حزبهم .

كتب أدباً على موائ أدب السامعين وهو أدب بلاغة القاصين من ذوي المرجعية الناقلة ، فبدأ بالمجتمع يصفى إلى لغة أدبه وبعض الطرف عن مضمون أدبه : تلى به ولم يستجب له .

فضله أنه كان قادراً على المراجعة ، وشره أنه كان قادراً على نقد



الذات لأنه يعلم بمصالحه الذات، ولعله كان يحشى السببان من سيأتي متعدياً عن أن البلاغة العربية بلاغات، وأن سماء البلاغة قد انقطعت بين بلاغة العقل وبلاغة الشعر فتدور وصيته لمن يعرضها

“ البلاغة صروب فصها بلاغة الشعر، ومنها بلاغة الخطابة، ومنها بلاغة النثر ومنها بلاغة المثل، ومنها بلاغة العقل، ومنها بلاغة البديهة، ومنها بلاغة التأويل. “ (الإصاح، ج ٢، ص ١٤١-١٤٢) ولم يبتغل بوصف ولا بإسهاب في الوصف، فأعطى كل صرب حقه من الشرح، ولن نعدم العوائد في قراءة كل فن وتتبع كل باب، ولكن باباً واحداً متميزاً سيكون خير صوت يتاجي الدكتور مصطفى ناصف ويصتبه أن جعل أباً حيان كبير الفاتحين في منظومته:

“ وأما بلاغة الترويق فهي التي تُخرج بمعرصها إلى السدير والنصيح، وهذا بغير من المسموع وجوهاً مختلفة كثيرة نافع، وبهذه البلاغة يتسع في أسور معاني الدين والناس وهي التي تأولها العلب، بالاستبساط من كلام الله عز وجل وكلام رسوله (ص) وبها تفاضلوا، وعليها تجادلوا وبها تفسروا ومنها استملوا وبها اضلوا ولقد فقدت هذه البلاغة لعمدة الروح كله، وبطل الاستبساط أوله وآخره، وحولان النفس واعتصار الفكر إلى كويان بهذا النمط في أعماق هذا الفن، وهذا تنثال الفوائد، وبكثير العجائب، وتتلاقح الخواطر، وتتلاحق الهمم، ومن أجلها يستعان بغوى البلاغات المتقدمة بالصفات المثله، حتى يكون مُعسسية وراصة في إثارة المعنى المدفون وإبارة المراد المخزون. “ (١٤٣-١٤٤).

أولاً لعله كان يتوحد رؤية من الصباغ بين المقصوعين وسط القامعين صحائف على البلاغة أن يعرط عمدها تدور وصيته لتكون بلاغته بلاغة الكلام، وبلاغة المتكلمين، دون أن تنفي هذه أو تلك بلاغة السامعين.

نظام البلاغة وعقدتها والذي عليه المدار والمعار أن يكون طالبها مطبوعاً بها، مفعولاً عليها، قد أعين بشهوة في النفس وأدب من الدرس، فإنه متى احتل في أحد الطرفين بذلك عواره، ولصق به عاره. والآفة فيها من الدخلاء إليها الذين يستعملون الألفاظ ولا يعرفون موقعها. أو يعجبهم الاتساع ويجهلون مقداره، أو يروقههم المجاز وينحدون حدوده، أو يحس في حكمهم التصريح وتعليل الكناية هالك أنهم والإشارة فيه أعم. وهذه الخلال نجدها في قوم عذموها الطبع المتقاد في الأول، وفقدوا المذهب المعتاد في الثاني. والسر كله أن يكون ملاطفاً لطيفاً، أجيد، ومسترسلاً في يد العقل البارح، ومعتمداً على دقيق الألفاظ، وشريف الأغراض، مع جزوله في معرض سهولة، ورقة في حلوة بيان.

( البصائر مج ١، ص ٣٦٤ - ٣٦٥ )

أفتراده كان يعرض **لو اسرى النجم** فألفها بدير الكلام في أمره على سؤال اللغة التي هو سؤال العمل بالبرع كما لد له أن قال،

## المراجع

- ذكرنا إبراهيم أبو حيان التوحيدي - مكتبة مصر - القاهرة
- أبو حيان التوحيدي
- الإمتاع والمؤانسة تحقيق أحمد أمين وأحمد الزين ، المكتبة العصرية - بيروت - صيدا ، ١٩٥٢ . (٣ ج)
- الهضائر والذخائر - تحقيق إبراهيم الكيلاني ، دمشق ، ١٩٩٤ ، ( ٤ مج )
- ثلاث رسائل لأبي حيان تحقيق إبراهيم الكيلاني ، المعهد الفرنسي بدمشق ، ١٩٥١ (رسالة السيف - رسال في علم الكتابة - رسالة الحياة )
- الصداقة والصديق طبعه ، جواب ، ١٣٩٠ هـ ( معها رسالة العلوم ) .
- مثالب الورع ، تحقيق إبراهيم الكيلاني ، دار الفكر دمشق ، ١٩٦١
- المقدمات - تحقيق حسن السويدي مصر ١٩٢٩
- الهواميل والشواغل تحقيق أحمد أمين وسيد أحمد صقر القاهرة ١٩٥١
- ياقوت الحموي معجم لأرباب - تحقيق هريد رندعي ١٩٣٨
- خير الدين الزركلي : الأعلام ١٩٩٩
- تاج الدين السبكي طبقات السامعية بدمشق ١٩٦٦
- محمد عبد الصبيح السبخ أبو حيان التوحيدي : أية في لاعجاز وأثره في الأدب والنقد ، دار العربية للكتاب ، تونس ١٩٨٣ ، ( ٢ ج )
- القاضي عبد الجبار منشاه القرآن ، تحقيق هسان محمد زورور دار التراث القاهرة ، ١٩٦٩ ، ( ٢ ج )
- جابر عصفور بلاغة المقموعين ، مجلة البلاغة للقاهرة = ألف الجامعة الأميركية
- القاهرة ، ج ١٢ ، ص ١٩٩٧ ص ٦ - ٤٩
- أبو حامد الغزالي إحياء علوم الدين ، دار الفكر ١٩٧٥ ( طبعة مصورة عن طبعة لجنة نشر الثقافة الإسلامية ١٣٥٦ هـ . )
- مصطفى باصف :
- المقطرة اللغوية في النقد العربي ، ص ١٠٠ "قرأه" جديده لتراثنا النحوي " النادي الأدبي الثقافي بجدة ، ١٩٩٠ ، ج ٩ ، ص ٥٣ - ٦٠ .
- بين بلاغتين ، المرجع : ص ٣٦٩ - ٦٠٦

# المشافهة والكتابة

مدخل إلى دراسة

منطق التأليف في "الأمثاع والمؤانسة"

للتوحيدي

حمادي صمود

اهتمت الدراسات بعوائب مختلفة من حياة التوحيدي ومؤلفاته فقد كانت حالته المادية السيئة التي تحدث عنها بإسهاب في جلّ كتبه مدخلا إلى دراسته وضع الأديب في المجموعات المرمية القديمة ولا سيما في القرن الرابع وقت استطاعت ثقافة الهامش أن تولد جسا أدبيا هو ذاكرة تلك الثقافة وقرارها

وكانت كتبه تتنوع موضوعيا وحريتها على أمهات المسائل الفكرية والأدبية والسياسية، العقائدية والاجتماعية مدخلا بخاصة إلى النصف الثاني من القرن الرابع حرياً لرصد ما كان يعمل فيه من تيارات وتشقّقه من برعات وتجري فيه من تعيرات ويقوم فيه من العنف والصراعات حتى رأينا من الدراسات ما يتعامل معها باعتبارها وثيقة صادقة ومرآة عاكسة لزمانها .

ولما كان للتوحيدي من صلة بذوي الجاه والسلطان أو قل لما تطفح به كتبه من رغبة ملحة في العود برضاهم وبيل المحظوة لديهم ومن استعداد مخرج أحيانا لخدمتهم ، أصبح الرجل ومؤلفاته نموذجاً لدراسة ما يسمى بشيء من السجاوز علاقة « المشفق بالسلطة » ومكانته في السلم الاجتماعي في العصور القديمة

ولئن كنا لا نكر أهمية هذا النوع من الدراسات لاسيما ما رغب منها عن الأحكام العامة وعن الوقوع في أسر القراء الايديولوجية المجحفة، لأنّ السوحيدي كان فعلاً مثالا حيا عن وضع الأديب العتيق واصطفاه لكسب قوته إلى إراقة ماء الوجه وبيع الدين بالدنيا على حد

عبارته ، أمكن الحديث عن محنة الأديب ، ولأنَّ السبيل الوحيدة التي كن بالإمكان أن تخرجه من ذلك الوضع هي التقرب من الخاصه والوقوف برب ذوي الجاه والسطا والرضا بالمرلة التي يضطوبه فيها ، أمكن أن نتحدث عن علاقة المثقف بالسلطه وما بسم تلك العلاقة من وعي مأسوي قد نشهر إلى بعصه في هذا المقال .

ولأن التوحيددي أحيرا كان حادّ الوعي بقضايا عصره مدركا لما يعاينه الناس في حياتهم اليومية من مرهقات العيش عارقا بالأسئلة الكبرى التي كانت مطروحة في زمانه ، جاءت كتبه طافحة بالعلم ، بصة بالحياة بما بواها لأن تكون مصدرا من المصادر الأولى عن حياة الناس وشاغل العصر

لئن كنا لا نكر أهمية هذه الدراسات ومساهمتها الكبيرة في التعرف بالشوحيدي وبأدبه وعصره ، فبات عتد ان في أدب الرجل ومؤلفاته جوانب أخرى مهمة لا تلق من العناية ما هي به جديرة ، لأن الدرس الأدبي عتد لم يسوّد على طرفه ، لأسباب يعود الكثير منها إلى منهجية دراسة الادب والذهب في تصور اشكالاته

ومن أبرر تلك الجوانب ما علق بفعل الكتابه نفسه ، وبالبحت عن السبل والمسارب التي قطعها النص ليستقيم بما ، متميزاً على الهيئة التي وصلنا والقصوص فيه ، بروة إلى المكونات الدبياً ، على القوانين المسيرة لنظامه والواميس المتحركة في نفسه .

وبوقفنا هذا النوع من البحت على مسالك الإبداع والمضيق والضرورات التي يتحرك ضمنها مشروع الكتابه ، ونساهم بصفة أساسية ، في نحت معالمه وتحديد خصائصه . وهذا القليل من الدرس ليس حديثاً في مجال الأدب وإن عرف في العتدين الآخرين تطورات حاسمة سببها ما بين منهجية الدراسة الأدبية ومنهجية العلوم الأخرى من صلة . فلكل يعرف

أن دراسة المكونات ازدهرت في الدراسات التي اهتمت بقصصية الأحاسس والأنوع ، وحاولت التعرف على محدّدات كلّ جس أدبيّ وعلى ما في تلك المحدّدات من قابليته للتطورّ والانتساع، والكلّ يعرف أيضاً ماجد في نظرية الأحاسس الأدبية من نظورات مصدرها تطوُّرات حدثت في علوم أخرى كعلم الأجنة مثلاً

ونظراً إلى تعقّد عملية الكتابة وصعوبة تفكيك نصّ في أهمية الإمتاع وموازنة إلى مكوناته البسيطة ومعرفته كلّ المروع التي صبت فيه، الأصوات الساكنة هي أرجائه، فإنّنا مكثف بدراسة مظهر معتقد أنّه يحتلّ من قصصنا محلّ القطب ومذاهب ، نغرق صاحب الإمتاع بين وعيين، ومحاولته رسم مشروعه في أفقين متقابلين هما أفق الأنا وأفق الآخر وعيه بوصفه كتاباً مبدع يجري من ورده ما يكتب إلى مقاصد قليلها عليه شروط الابداع **وأثباته المتحكمه** ، ووعيه بوصفه كعستكتب قلمه لغيره يكتب وفي دهره وعيه بجمع وهي تجربة مهمة ومعالجة قاسية تقع على حقل التماس بين أمرين بينهما وجود الاختلاف في العصر المستقر ، يقدر ما بينهما من وجود الاتفاق في الظاهر المكشوف. وهذه التجربة سيّماها علماء الأدب مدّ اشتداد أمر النقد القاهراني تجربة التحوم

والشخوم أو الحدود في قصصنا هو ارتكاز مشروع الكتابة على داعين داخلي ، هو صلب الأدب وكنهه به يحقق الأدب مقاصد السّنية ويحقق الأديب بأديه المخرج عن طرق المرفقات الحادثة ، الحديثة ، ليرسمه في دائرة المطلق عابراً للتاريخ، مسوعياً كلّ ظرف متعالياً عن كلّ وضع وإن كانت ذاكرة مختلف العصور ساكنة في قراره بانية لكيانه ودافع خارجي يفرض عليه وظيفه القول وكيفية حسب شروط لا دخل له فيها ولا ماص له من لأحد بها وتلك تجربة كلّ كاتب ندعوه ظروف حادثة أن يستأجر منه غيره قلمه ويسخر لعمل لا ترضى عنه نفسه ولا يجري إليه قلمه ، ولكنّها أوصاع صاهرة لا يملك لها رداً ، وليس له إلا أن يعمل

بمقتضاها وإن كانت تقتل في نصح ذاته وتعمل محلها ذات أخرى عامرة  
متسطة تفصيه عن نصح، فإذا النص مستلب وصاحبه فيه غريب لا يملك منه  
إلا ما يملك الصانع الحاذق القادر على إنجاز عمل وفق برمجه مقروصه.

إن الناظر في نصوص الامتاع يلاحظ أن كثير منها يلتزم في  
جدولين مختلفين لا يمكن فك ما يقوم بينها من وجوه التعارض والاختلاف  
والتناقص. إلا إذا قلنا أنها في الأثر حادثه عن دافعين مختلفين وراشحة  
عن تصورين للكتابة متباعدين والبحث عن الدافعين ومحاولة تبين  
التصورين، تعيننا لاشك على فهم قانون من قوانين الكتابة الأساسية في  
هذا الأثر كتاب الامتاع والمزائنة، وماللة تجمع مسامرات وأحاديث  
وضروباً من التفويض والمشاركة والمناظرة. دارت في مجلس وزير من وزراء  
بني بويه، سردها المؤلف وأعاد انتاجها كتابة بعد أن كانت صاده شفوية  
وحدث لغوية صحت. **تحل لحظة سعيدة** تقوت حتى يقال " والواضح أن  
عملية إعادة الكتابة هذه باسداء ما علقه ذهنه ويطبع في الذاكرة،  
ثم بطلب من طرف خارجي له على السويدي دين ثميل ومع جملة ليس  
أدل عليها من طريقة كتابة القطعة في صدر الرسالة حيث تعرض الأثنا ذاتها  
بخطاب في الظاهر مروي ولكنه من صبح المتكلم اعترافاً ثابتاً وشهادة  
على النفس قرية مؤكدة.

فالكتاب استجابة لداع خارجي لا علاقة له بصاحبه الأمن جهة أنه  
كان أهم منتج لتلك المادة الشعوية المنتشرة وشاهدنا مرصوقاً حصر تلك  
المجالس و " حتم الوزير بأعيان الأحاديث " .

ولم يكتب المطالب بما طلب، وإنما وصح لصاحبه شروط المجازة  
وأسلوب أراحه يفرض مبادئ واضحة

أ - مطابقه الخطاب المنقول للأصل، أو تطابق المنطوق والمكتوب.

" وهذا فراق بيني وبينك وآخر كلامي معك وفانحه ياسي منك قد



غسلت يدي من عهدك بالأشمان اليارقي . وسلوب عن قريك بقلب معرض  
وعزم حي ، إلا أن تظعنني طلع جصيح ما تحاررقا وتحادبتما .. هذب  
الحديث عليه وتصرفتما في هزله وجدّه وخيره وشره وطيبه وخبيثه ويأديه  
ومكثومه ، حتى كأنني كنت شاهدا معكما ورقيباً عليكما أو متوسطاً  
بينكما - ( الامتاع ، ٦/١ - ٧ ) .

وبموجب هذا القانون تطالب الكتابة بطاقة عالية من الشفافية،  
والالتزام باحترام الأصل حتى لا تغير منه شيئاً وأن تكون محاكاة ونقلًا  
أصيلاً ولا يتسنى ذلك إلا أن تكون سطحاً أملس ليس فيه ثغور ، يعكس  
تفاصيل المنطوق في أدق جزئياته . هو دعوة الكتابة إلى أن تكون  
تسجيلاً لقائع تسجيلاً آلياً والأساس النظري الواقع وراء هذا التصور  
هو اعتبار الكتابة جهازاً رمزياً يمثل المنطوق ويقد السائب دون أن يعبر  
من أصله شيئاً ودون أن يصيب إني . دلالة دلالة

ب - اخراج المكتوب على شروط نصيصة بلاغية وتأسيس عليها  
حمالته وقد جاءت تلك الشروط في نص مطول كأه حيلة فقرات صمت  
إلى بعضها منها ما يستحضر في صيغة تقريرية ما أرسته جهود البلاغيين  
والنقد إلى زمن التوحيد في قوانين في جمال النصوص وحسن القول  
ومنها ما جاء تحذيراً من عتة القول وتبليها على ما فيه من الصلف ولتية  
وخفي الخداع وهذه معارف منتشرة بين الناس جارية في الكتب منذ زمن  
مبكر يقول التوحيدي رواية عن أبي الوفاء المهندس :

" وليكن الحديث على بياعد أطرافه واحتلاف فنونه مشروها  
والاستاد عالياً منصلاً والمثي ناماً بيناً واللفظ حقيقاً لطيفاً ، والتصريح  
غالباً متصديراً ، والتعريض قليلاً يسيراً وتوخّ الحق في تضاعيفه وأثانه  
والصدق في ابصاحه وإثباته واتق الحذف المحل بالمعنى والالحاق المنصل  
بالهدر ، واحذر تزيينه بما يشبه وتكثيره بما يقلله وتقليله عما لا يستغني  
عه ، واعمد إلى الحسن فزّد في حسه وإلى القبيح فانقص من قبحه ،

واقصد امتاعي بجمعة نظمه ونشره ، وافادتي من أوله إلى آخره (....)  
(الامتناع ، ١ / ٨ - ٩) .

وبين الشرطين من التعارض ما لا يخفى ، وهو تعارض بولد سؤالا  
مهما تساهم الاجابة عنه في تعميق الفهم بفعل الكتابه وما يقف وراءه من  
تصورات ، فهل يصح الجمع بين الشرطين الكاتب في صلب مفهوم للبرعة  
يربطها بالقدرة على السير في المصائق ورفع التعارض بين أمامة النقل  
ومتانة الصبح ، أم أنه مجرد تصور للكتابه ولمائل الأدب يعتبر التثنيق  
والتزيين ومختلف الأساليب المتبعة في صياغة الملموظ لا تغير من أصل  
المعنى وإن حسنت صورته ونقحت معرضه ؟

إن السياق الخاف بهذه الشروط يرجع التأويل الثاني ، والتوجيهي  
نفسه ساعد أبا لوفاء المهندس على ليا ، على ، هم المطابقة والذهول عن  
مسألة العبارة حين اعتد به عن الارتمجال والقرن على البديهة

“ هذا وأنا أفعل ما ظلمني به من سره جصيع ذلك إلا أن الخوض  
فيه على البديهة في هذه الساعه يثق ويصعب يعصب ما جرى من  
التفاوت في أدب جمعته كله في رسالة مشتمل على الدقيق والجليل  
والخلو والمروء والطيب والعاسي والمحبوب والمكروه ” ( الامتناع ، ١ - ٨ )

فقد سكنت التوجيهي ها عن مسأله ستصبح في غصون الكتاب من  
المرهقات ، وسيغطى وهو يواجه الكتابة بالفعل إلى أنها عمل يسجدور أن  
يكون تقييدا وجمعا لحديث سلف وسكونه غيب عن صاحب البرمجة أمرا  
ذا بال ، وهو أن المنطوق خطاب لا وجود له خارج المكتوب الذي يستحصره  
وأن استحضاره أخرجه له من وضع التلاشي والاتذثار ، وإن ذلك  
الاستحضار أو الاسترجاع لا يتم إلا عن طريق التذكر بكل ما يترتب عن  
عمل لداكره من ريادة ومقص وتقديم وتأخير ووضع للأمور في  
غير موضعها والتعثر في ترتيبها وفق أهميتها ومن حذونها . .

كل هذا يدفعنا إلى القول بأن أبا الوفاء كان يحمل التوحيد على الوفاء لا على الكتابة وأنه يحاطب فيه الناسح الوردان الموثق الذي بإمكانه اشباع رغبة لديه في الاطلاع على ما كان جرى بعبابه حتى تحوّل الوثيقة بأمانتها غيابه حضوراً وشهادة ليستمع بما دار ويستمع بما جرى من أحداث الشعر والنثر.

هذه بتود العقد بين طالب الكتاب ومستكتب دعي إلى عمل بشروط عملة عليه ومقروصه على النص من خارجه . فهل يستطيع تنفيذ المشروع باحترام الاتفاق أم سيكتشف أن كتابة المطوى ليست على مايتصور ، وأن للكتابة الابداعية عامة مطلقا يختلف عن مجرد الجمع والصمّ والمرد ؟

### محاولات الوقوع في منطوق الآخر والمضايقة المانعة :

حاول التوحيدي في مؤلفه الأهدء باعدي بن الدين سطرهما طالب الكتاب والمجاز المشروع على ما وقع صيغه ورسده بل إن احترام بتود العقد هاجس كان يظل عليه في كل مرحلة من مراحل التأليف ، وإن كان الرجل واعياً إذ دالك تمام الوعي بأن الوفاء لها والعمل بمقتضاها أمر غير ممكن لأسباب ليس له فيها دخل في كثير من الأحيان .

" قد مرّنت في الجزء الأول على ما رسمت لي القيام به وشرهنتي بالخوض فيه ، وسردت في حواشيه أعيان الأحداث التي خدمت بها مجلس لوزير ، ولم أزل جهدا في روايتها وتقويمها ولم أحتج إلى معية شيء منها . بل ربرجت كثيرا منها باصبع اللغظ مع شرح الغامض وصلة المحدوف وإتمام المنقوص " ( الامتاع ، ١١ / ١ )

" وها أنا احد في نشر ما جرى على وجهه إلا ما اقتضى من الريادة في لاهانة والتقريب والشرح والتكشيف " ( الامتاع ، ١١ / ١٨٧ ) .

" هذا أحر الحديث وحتمته بالرُسالتين ويتقرر جميع ماجرى و دار على وجهه لأما لعت به شعثا وريت به لفظا وزيت مقوصا ولم أظلم معنى بالتحريف ولا ملت فيه إلى التحوير " ( الامتاع ١١١٠/٢٢٥ ).

ومحاولة الجوى على ما سبق رسمه تقمصي من الغائم على تنفيذ المشروع ثلاثة أشياء عبرت عنها الصور الشبيهة بالتصور المستشهد بها :

- نقلهم الشقة بين المنطوق والمكتوب . واعتبار النص المرسوم كناية مطابقا للنص الذي كان دار في المجلس وهذا " الوهم " يستند إلى إطار نظري ضمني ، يعتبر الكناية تمثيلاً وحكاية للمنطوق بتعطيل ما تصوره الأقدمون من ضروب الزرع والميل فبهما عن الأصل المحكي . وهذا الإطار النظري الذي سحرته به **نوحيد** في مثل هذه الصور هو إطار صاحب " البرمجة " **مسقة** وسرى بعد حين بصورة أخرى يخرج فيها من إطار هذه الدائرة لبعض مكسر من ابوصوح والشفافية عن فهم متطور للفارق العظيم بين المحظي لحظة انكسار ولحظة المنطوق

اعتبار صروب المعهد المصاحبه لعطيه ، لإخراج كلاباته وانشراح والتكشيف وصلة المعقوف وإتمام الناقص ، قبيعة مضافة لآعس الجوهر ولا تؤثر في ما تكتبه . وهذا عين التصور الذي أشرنا إليه عند الطلب ، وهو تصور يقتضي الأمر الثالث .

- بروز كلمات مستعطفه على أنها تدلّ على وظائف محايدة ترتكز على النقل والمطابقة بين الصور والأصل من قبيل " السرد " و " الرواية " و " الشر " ، ولا نهما هنا مافضة هذه المسألة وإنما تشير إلى أننا وقعنا في الامتاع والمؤانسة على سياقات تدلّ دلالة واصحة على إجراء هذه العبارات على معنى المحايدة ، ولعل من أبرزها قول الزاهد الثاني وقد قصصوا إليه هروباً من حديث الشارع وشواغل الفتنة :

” وقصّوا عليّ القصّة بنصّها وفصّلها ودعوا الثّوريّة والكتابة ،  
واذكروا العثّ والشمع ، فإنّ الحديث هكذا يطيب ولولا العظم ما طاب  
اللحم ، ولولا الثّوى ما حلا الصّحر ، ولولا القشر لم يوجد اللب “ .  
(الامتناع، ١٩٩٠ / ٩٣) .

فشراة الزاهد من شراة أبي الوفاء ، ولهما الحرص نفسه على أن  
يكون الحديث محيطاً بموضوعه في جملة وتفاصيله وعلى أن يكون  
مكتشواً شيئاً حتى لا خوف من أن تفوت المسمع شيء ، بسبب ما قد يصنع  
الحديث من أساليب التعمية والاصمار ، وقد تأكّدت الشراة وتأكّد الحرص  
في النص من وجوه أبرزها التمثيل الموجود بين لغة الاستماع ولغة الأكل .

إلا أن أبا حيان سرعان ما يتيقن باستحالة مسماء وأن الوفاء  
وأخراج النص على رعبه المطالب لا يكفي فيهما الاستعداد النفسي  
والاعتراف بالجميل والامتنان **لاوامر دوري المعصية** ، فاستطوع بعض تطويقه  
ويصعب تسبيحه وللكتابة سطى به تعرض سلطتها على متجها ،  
والكاتب المبدع المقصي بالمسكتب حاصر وإن خفي بفعل في عمق النص  
وقراره ويتارع الأب المسلط إرادتها امتلاك النص ورسمه في أفق رغبته .  
وليس أطرف في الكتاب من هذه الدواعي المختلفة والرغبات المتباينة  
ووقوع الكاتب في نقطة توتر قصوى وتقاطع سلطات تحاول كل سلطة  
الاستئثار بالمشروع وإخراجه على ما تقر .

وليس أطرف في الكتاب من هذه الفجوة العميقة التي يحدثها  
الوعي الحاد باستحالة الجري في بناء النص على ما سلف رسمه ، ومن هذه  
الفجوة تتسلل بصور هي متى خطاب واصف من قبيل ما ساء التوحيني  
” كلام على الكلام “ وهي فته الأساسية شرح التفاوت الحاصل بين النص  
المسجز المكتوب والنص الغائب المنطوق ووصف المصاعب التي عاناها  
الكاتب لاستحضار نص جامع لا يسلس قياده إلا عن جهد ، ولا يمكن  
سياسته إلا عن معرفة وقدره ، ومع ذلك لا يسلم للمكتوب قياده ويفرض

عليه في كثير من المواضع سلطانه فبأنني المكتوب على هيئة المنطوق  
وصورته

والمكتوب مني أحاط بالمنطوق وأخرجته من وضعه كحدث إلى علامة  
فرض عليه منطقته وغيره بما يستجيب لمقتضاء وتنسجم والقوانين  
الداخلية المتحركة فيه ، وهي ملتقى هاتين القوتين مسكتين مدعو إلى  
وضع ما يكتب في أفق غيره ، وكاتب مبدع تدعوه أناء إلى وضع النص  
في أفقه وإخراجه على ما يقتضي الإبداع ويرتضي الأدب

وبالإضافة إلى ذلك فهذا الخطاب الواصف هو العلامة الدالة على  
ما مضى وانقضى من القول والظلال والروائد الحانة بفعل الكتابة ، تحاول  
أن ترسم صورة الأصل أما بالمدلول الضروري عنه أو بما بقي منه من أثر  
وقبيل خفي ، هو الشاهد على العائب والمسانة لمخالفة بين الحدث  
والعلامة. إنه حديث الكتابة عن نفسها ، ورسم النص لمساره وتحولاته  
ولحظات توتره وتردده بين لحظات محتلمه مضرب في با . كيانه.

### الكلام سحر وسيل متدفق .

لم تغب عن التوحيد صعوبة احصاء المنطوق للمكتوب ، فهو  
يحكم انتاحه للحظتين يدرك أكثر مما يدرك أحد سواء الفرق بين الكلام حين  
يحاطب به ونساجل على عفو البديهة وحطرات البال بحسب ما يعرض أو  
تسوق إليه شجون الحديث واللغة عندما تتحول إلى علامة تسكن نصاء  
معددا وتقيدها وموز متعق عليها والرحل ريادة على ما ذكر عارف  
بالنصوص الأمهات التي توسعت في شرح هذه المسائل ووضعت أسسا  
متينة لنظريه مهمه يعتبر اللغة فتنه والكلام لذة كلذة الطعام ولذة الجنس ،  
لا بد أن ترسم حدود المحظور منها والمسموح به .

فالقول غلاب والخطاب يظهر على صاحبه فيساق إليه ، لأن قوته  
لا ترد وعتفرانه لا يحد فإذا المتلكم مجرور بالكلام واقع في دائرة سحره

فدعنا منقول فمفعول يسطر عليه خطابه ويحفر مجراه على ما يريد تدفقه لا على ما قدر له المتكلم به من رسم . وهي فكرة مبنية تديرناها عميقة أهم ما فيها أنها تحد من صلب الانسان ومن اعتياده الواهم في السيطرة على ما ينشئ ويخلق وتفتح أعينه على ما للموجودات وإن كان واجداً أو بها موجود من استقلال وحريه وسلطان ، وأن اللغة التي بها يكتب تكتبه هي أيضاً :

\* أعرض أيها الشيخ هذا الحديث على ما ترى والكلام ذو جيشان والصدر ذو غلبين والقلم ذو نقيان ومتدفقه لا يستطاع رده ومبعثه لا يقدر (على) تسهيله وخطبه غريب وشأنه عجيب \* ( الامتاع ، ١١ / ١١٨ )

والقول عضارة وتوثب وعموية هو فيص الطبيعة بما فيها من مشارب وأهواء . يجرى على محض الاندفاع غير مصفى ولا محكك يلبس بالمقامات فيخرج على اندرها **ويؤدي** الانفعالات بحسب قوتها وضعفها ، وهو إلى ذلك طريقة في لتحصيل تحصيل الطريق ونجم في الخطاب الواحد تجرية دهور من التعلم والممارسة . فبصرف على أصحاب المجالس وقت ثيب يعطيه محاسنهم في تحصيل العلم والمطر في التأليف ويأتون بعصارة حديثهم رهوا سهلا طريا غصا ، يستهلك في حينه وتستمتع النفوس بثلثته ولا يصعب على العقول أن تستيقظ كالتطعام الحس الهين لا يترتب عنه لأكله قلق . بيسا الكتاب جليس صامت وعلم مهما تسع محدود ولتحصيل صاحبه منه قليل .

\* ( . . ) وحصل ما يجيبك به ويصدق لك بحقيقته ولخصه ورره بلفظك السهل وافصاحك البين وإن وجب أن يباحث غيره فافعل بهذا هذا وإن كان الرجوع فيه إلى الكتب الموصوعة من أجله كافيا فليس ذلك مثل البحث عنه باللسان وأخذ الأجواب عنه بالبيان . والكتاب موات ونصيب الناظر فيه مرور وليس كذلك المذاكرة والمناظرة والمواناة . فإن ما ينال من هذا أغص وأطراً وأهأ وأمرأ \* . ( الامتاع ، ١١٩ / ١٠٧ ) .

ولن أشد الأمور عمراً. تطويق الكلام أو المطوق على هذا الصب، لأنه إن أطلق على عواشه وكان المتكلم بمجاعة عن التحفظ لا يحاظر رقيباً ولا يخشى عيباً، اطمانت نفسه وأنشأ كلامه وحلت عقده فسي سياسة خطابه وبرعته الطمأنينة من كلل التبعيض وأسلم العبد للقول بذهب به حيث ذهب ويستهو به قبحه :

“ إذا طاب الحديث باسترسال السجبة ووقوع الطمأنينة لها الإنسان عن مباديه وسال مع الخطار الذي يستهويه ولتحفظ الإنسان في قوله وعمله من الخطي والزلل حداً إذا بلغه كل خاطر واختل ”  
(الامتاع، ١٤٧/١)

لذلك يبدو من الصعب رسم الكتاب على ما تقتضيه من الكتابة وتطلبت منه المناهج التأليف مهما استحسنت تلك المناهج ونمود الناس عليها، وأصبحت من مألوفات **بشعاطون وبجري** يسهم وقد دفنا في الامتاع على نص بسيط هذا **لحى** بوضوح ويحتم التوحيدي بجملة تلفظ الانتباه تتقافد معانيها لأنه باها على انعابته بين حروف الجبر ويمكن جعلها على وجوه منها ما قد يكون عدية في اللفظ، لأنه إن حمل على ذلك الوجه دلّ على حسن دقيق باللغة ومعرفة عميقة بعلاقة الإنسان بها يقول معتذراً عن صورة التصيف

“ قد رأيت أيها الشيخ - حافظك الله - عند بلوغي هذا الفصل أن أحتم الجزء الأول بما انتهى وأشفعه بالجزء الثاني على سياق ما سلف نظمه ونشره غير عاتج على تريب يحفظ صورة التصيف على العادة الجارية لأهله، وعذري في هذا واضح لمن طلبه لأن الحديث كان يجري على عواشه بحسب الساتع والداعي .

وهذا الفن لا ينتظم أبداً لأن الإنسان لا يملك ما هو به وفيه وإنما يملك ما هو له واليه ” ( الامتاع . ١ / ٢٢٦ )



فبالى أي قر يشبر المؤلف ؟ هل هو ترتيب المطلق في صورة المكتوب أم هو الفن اللغوي عامه لا سيما ما منه يدور مشاهدة بين المتحاطبين ؟ ولم النعي القاطع ؟ هل فيه إقرار بسلطان الكلام على الكتابة واستعصاء القوصى على النظام ، أم أن ذلك مجرد صورة بلاغية تعبر عن الصيق والضجر من تنطح العمل على العلامة ؟

ثم ما دلالة التفسير وهو الدروة في النص في قوله " لأن الإنسان لا يملك ما هو به وفيه " ؟ لن كان معنى الملك هنا في معنى السيطرة والدخول في النظام والترتيب ، فإن الصلة في المفعول به محيرة مشكلة لعدميتها وكثرة الصائر فيها " ما هو به وفيه " فهل في الطرف لأول تضمين لتعريف الإنسان بالفكر واللغة أو العكس / اللغة ( اللوغوس )

فإبساطيته باللعه هي سبب وأد بها مدونها لا يكون في المرته التي وصفت فيها فكره من كونها **ولامعى** لوجود حارجها ؟ وهل هو باللغة باعتبارها قادراً على عمارها وتوليدها وتوسيع رجاتها ، وفيها أيضاً صريا من الحول والساقد المعين بقول وتقول بتشكلم بها وتتكلم على لسانه ، يكتيها ويكتبه ، كيانه في كيان وصورة من صورة وفيها كالمرايا المتناظرة والسطوح المتعاكسة ، له عليها سلطان ومطود ولها عليه نفوذ وغلبة ، يمسك بعانها وتسيل به وتسدرجه فإذا هو مفسون مستسلم مطمئن ، يولد الخطاب ويولده الخطاب يقول اللغة وباللعه يقول هي موضوعه وهو موضوعها ؟

ومهما كان التأويل الذي نظمنا إليه ، فلا بد من أن نقرأ في هذا النص هذه اللحظة المخرجة التي يعلى فيها الكاتب بوصوح عن العرق بين موقف المشاهدة وموقف الكتابة ، وأن التأليف في أي صورة كان هو جمع بين خطتين لكل منهما منطقها وأسلوب سلطانها ، لحظة المنطق المنفتحة التي استعصت على التقيد والانتظام تراها في مواطن أخرى حاصعة قابلة لشروط المكتوب ومقتضاء .

" الخوض في الشيء بالقلم مخالف لإفادته باللسان " :

لحظة الكتابة في الامتاع والمؤانسة هي في الترتيب آخر اللحظات، ولكنها هي المستوعبة لما سبقها البامية لكيانه لولاها ما وقع في علما المنطوق وما عرقنا ظروف استدعائه واخراجه من وضع التلاشي والعدم ليلابس المكتوب ويدخل في اهايه ويرسم على أديمه ويسكنه في صورة متحولة عن أصل صورته ويعيش في المكتوب وبه .

وكما وجدنا بصوحا تحدثنا عن جموح المنطوق وصعوبة سياسته وجدنا نصوحا عن المكتوب ومتنضياته والكتاب والفرق بيمة وبين الخطاب، ولأن اللحظتين على ما قررنا لحظة واحدة تؤرجح لميلاده وتذكر أصلها وتصف صورة ذلك الأصل في كيانها، جاءت النصوص متداخلة متعاقبة يستدعي الحديث على اللحظة الحديث عن ملارمها في حيز وحد

والناظر في هذه النصوص يتبين بسهولة أنها تقدم على مقدمات واعتبارات نظرية وتنتج كنتيجة عن تلك المقدمات والاعتبارات ، وهما أيضاً ترد الأمور متداخلة ، فكثيراً ما يكون المقدمات والنظريات تبريراً وتفسيراً لتعامل مع الأصل المنطوق بالريادة فيه أو التفتيش منه على ما تقتضي سنن الكتابة

وفي رأس تلك المقدمات ما اخبرنا عموانا لهذه الفقرة وليس المهم ما فيها من معبر عن الفرق بين المنطوق والمكتوب وإن كانت المصدر المصافة ( خوض بالنسبة إلى القلم وإفادته باللسان ) تدعو إلى شيء من التحليل، وإذا المهم ما صاحب هذه المقدمة من تعليل يبنى على استعاره وكتابة من عالم ترويض الحيوان والتحكم في قياده يقول:

" لكن الخوض في الشيء بالقلم مخالف لإفادته باللسان ، لأن القلم أطول عاب من اللسان وافصاء اللسان أخرج من افصاء القلم (الامتاع ، ١ / ٢٠١) .

لقي طول العنان المجد والرفعة والشرف والخير، وفيها أيضاً الراحة والمتسع وسهولة التحكم، عالقلم يجري في حلية عريضة وصاحبه مختار يهني نضه لبة لبة، ويعاود النظر في ما يكتب ويغير منه، ويبدل بحسب ما يعزّ له ومهديه إليه قريحته وتدعوه جبلته هي حلّ من كل ملازمات الكلام التي ترهق المتكلم وتضطر إلى القول على اليديهة أو بحسب ما يسوق إليه الحديث. ولذلك كان هذا مضطراً ولمن أكبر المرفقات التي لا يعرفها الكاتب سياق القول ومنه، فالكتاب لا يقاس بمقياس السرعة والبطء شأن الخطاب المنطوق، وإنما بمقاييسه الخطأ والصواب والقبح والحسن. إن الكاتب ليس مجبراً على الاستجابة الفورية لأي داع من الدواعي، وليست تلك حال المخاطب، لذلك كانت حاله أخرج من حال الكاتب بكلّ ما هي كلمة لخرج من معاني مصابغات السياق ومقتضيات ظروف التكلم.

والكتاب يصفح أكثر من صفح الخطاب لأن الكاتب مختار والمخاطب مضطر. ومن يرد عليه كتابك فليس يعلم أسرعته فيه أم أبطأته، وإنما ينظر أصيب فيه أم أحطأ وأحسنت أم أسأت (الامتناع، ١/٦٩).

فطروق انتاج الخطاب ومراسم تلقينه هي سبب ما بين المكتوب والمنطوق من اختلاف. فالاضطرار بكل ما نتسع إليه الكلمة من معنى هو سبب العفوية والجموح والفضارة في المنطوق والاحتياط في المكتوب وما يتبعه من إمكانيات في قراءة النص والاتقاة منه على مر الزمان، هو سبب ما علق به التوجيهي من صفات وهي كلها تدور في فلك الخير والزكاة:

فقال - أدام الله سعاده - لو كان ما يمر من هذه الفوائد الغرر والمرامي اللطاف مرسوماً بمسود على بياض ومفيد بلفظ وعيابة لكان له ريع وإثاء وزيادة وعاء - (الامتناع، ١١/١١٥).

وهكذا يتعدد .. المجالان المختلفان لكل نوع من أنواع المحادثات، فالأول من باب الرعدة والثاني من باب الاقتصاد والادخار والتوفير واحد من باب الاتفاق والاسراف إلى حدّ التلف، والآخر ذخّر وكز تريد قيمته مع الأيام.

على هذا كانت سياسة كل خطاب مختلفه عن الأخرى ، وكان لابدّ لاستحصار المنطوق وترتيبه من تعبير في أصله بالزيادة والتفويض والتوسع وصله الحديث تبعاً لاختلاف المقاصد .

” وقد أعلّى عليّ أبو سليمان كلاماً في حديث النفس هذا موضعه ولا عذر في الإمساك عن ذكره ليكون مصموماً إلى غيره ، وإن كان كل هذا لم يجر على وجهه بحصره الوزير - أبقاه الله ومد في عمره - لكنّ الخوض في الشيء بالقلم محال لثلاثه باتيسر ، لأنّ القلم أطول عملاً من اللسان وأخص ، للسان أخرج من اقضاء - انعم والمرض كلّ الانفاذة فليس يكتر التطويل ” ( الامتاع ، ١ / ٩٠ ) .

” عدنا إلى ما كنّا فيه من حديث المباحة وكان قد استراذني ، فكشيت له هذه ابواب ومراتب بين يديه ، فعن كلاماً كثيراً عند كلّ ما مرّ فما يكون صلة لذلك الحديث خزلته طلباً للتخفيف ” ( الامتاع ، ١١١ / ٦٧ ) .

” وسمعت أبا النقيس يقول في وصف الطبيعة كلاماً له روي في النفس وأنا أصل هذه الجملة به ” . ( الامتاع ، ١١١ / ١٣٨ ) .

ومن أكبر أسباب التعبير والرّيع بالنص عن الأصل وإعادة صياغته التعويل على الدّكرة والبناء على ما علقه الفهم ، إذ لا تبقى الهيئة ماثلة والصورة قائمه ، ومن النصوص في هذا المجال ما يؤكد أنّ الكتابه وإعادة الصياغة وقع مرتين بذل على ذلك احتلاط أومته التلفظ فمجد ومن مدّظ أول يكون المقصود فيه بالحديث الوزير ابن سعدان ، وهو من شأن إن كان

من يتجه إليه بالحديث الشيخ أبا الوفاء المهندس ، والحكاية في لزمين حكاية بالمعنى ، لذلك كان أبو حيان مدعوا في المرتين في المجلس وفي الكتاب إلى إعادة الصياغة .

" فقلت : هو كما قلت أيها الشيخ ، ولا بد من جواب يعرض عليه يأتي على بعض مارب النفس وإن لم يأت على قاصية ما في المطلوب . فقال كلاما كثيرا واسعا أنا أحكيه على وجهه من طريق المعنى وإن انحرفت عن أعيان لفظه وأسباب نظمته . فإن ذلك لم يكن إملاء . ولا نسخا ، وأجتهد أن أؤزم متن المراد وسمت المقصود " .

" هذا منتهى كلامه على ما علقه الحفظ ولقنه الذهن ولو كان مأجودا عنه بالإملاء لكان أقوم وأحكم ، ولكن السرد باللسان لا يأتي على جميع الامكان في كل مكان " ( الامتاع ، ١١١ / ١٤٤ )

إن وقوع التوحيد تحت طأة هذين النوعين من لصايق هو درجة الوعي الأولى باستحالة المطابقة بين المطلق والمكسوب وقد اكتشف وهو يصنع الكتاب أن للسادة التي يتعامل معها سطف بفلت عن إرادته ويفرض عليه في كثير من الأحيان سلطانه ، وقد نبهه وهو يصنع الكتاب أنه يمارس صناعه ماديا وموضوعها واحد ، وأن أهم ما في عمله وما في الكتاب وهو الصياغة الحاصلة عن ذلك العمل إنما هو بناء الهياكل والصور والأشكال لقضايا بقيت عالقة بالذهن معاني موجودة في معنى معدومة على حد عبارة أبي عثمان ، لا يبعثها من جديد إلا اللفظ والرسم

وهذا الوعي بحرية اللغة واستقلال الخطاب عن مشنه ، وبأهمية الصياغة والصورة في عمله بما هو استحضار بالذاكرة لكلام بقيت منه في الغالب معانيه أو بعض معانيه وتلاشت صياغته والعبارة عنه ، هو الذي سيساعد الكاتب المبدع في إراحة المستكتب والمخرج عن المعتقد الأول الذي رأيناه في أول كلامنا ، حيث كان الكاتب واقعا في شروط

المطالب معتنقا عقيدته الأدبية وعلى رسم التأليف في أفق الأدب محولا إياه من قطب الآخر ورغباته إلى قطب الأنا المبدعة . فبعدد المؤلف للكتاب مقاصد غير المقاصد التي رأيناها على لسان أبي الوفاء وبلور تلك المقاصد هو الكفيل بتبنيها إلى ما يقوم عليه الأدب وتبني عليه الكتابة .

يقول في نص مهم جاء في نهاية الكتاب :

" أيها الشيخ وفقك الله في جميع أحوالك وكان لك في كل مقالك وفعلك أنما نثرت بالقلم ما لاق به . فأما الحديث الذي كان يجري بيني وبين لودير فكان على قدر الحال والوقت ( والواجب ) والاتساع يسع القلم ما لا يتسع الكسندر والروية تسبح الخط ما لا تسبح العبارة ، ولما كان قصدي فيما أعرضه عليك وألقيه إليك أن سقى الحديث بعدي ويعذك لم أجد بدا من تمحيق يردان به الحديث وإصلاح يحسن معه لمعري . وتكلف يبلغ بالمراد الغاية فليقم العذر عندك على هذا الوصف حتى يرون العتب ويستحق الحمد والشكر " ( لاسماع ، ١١١ / ١٦٢ )

وواضح أن التوحيدي يؤكد وقد انتهى من التأليف الفرق بين المشروع، وأن المراسم التي رعناها هي مقتضيات الكتابة وما " يطبق " بالقلم على حدّ عبارته فلم يكن وكده استرجاع النص المنذر وإنما كن السير في الكتابة على نهج الكتابة والاستجابة لمطالباتها وقد جاء الفرق واضحا في المقابلة التي أحدثتها الأداة " أما " ، وهذا يعني أننا أمام مشروعين مختلفين لا أمام لحظة مطلوب منها أن تتج على لحظة أخرى فتحصنها بجزئياتها وتفاصيلها ، والتبرير النظري الوارد في النص تفسيراً لعمى ما يفصل بين الأمرين هو من جس ما سبق أن رأيناه ، وإن كانت المقابلة فيه بين المنطوق والمكتوب أوضح وأتم ، فلنا من جهة القلم والخط ومن جهة تأنيده اللسان والعبارة ثم فعل المقابلة أو التفاضل "

يتبع " مشيتا أو منعيًا والتوسع والروية باعتبارهما دليل إمكانية وطريقه في الإنتاج . والفرق بين العلم والخط واللسان والعبارة إما في حظ كل منهما من الروية والانساع . فالحديث واقع تحت ضغط الكيفية أو الحد. والزمن وهو من أبرز مقتضيات المشاهدة والخدمة بما تقتضيه من احترام الحديث والمتحدث إليه بينما القلم خارج عن هذا الطوق متحكم أكثر من اللسان في وجوه تصريح الكلام له إمكانية أن يبحث وهو مطمئن عن الامكانيات الواقعة في اللفظ. وأن يعتار منها ما ياسب وما يراه أليق بما يعبر عنه ويصرف اللفظ فيه، فهو منجاة عن زلل الانفعال يقلب ما يكتب ويعمل رأيه في ما يسطر . وعن لقح حرارة الكلام عند المواجهه وتدق سبله وقت المناظرة فيقف ويتحير ويجتهد في تجويد أساليب الأداء وطرائق انتاج المعنى .

وفي القسم الثالث من النص يتأكد الفرق لدى أشرنا إليه بل تبرز القطيعة بالقصد المرسوم بلاليف معاية "كتابة الحلود والخروج من دائرة المحايث إلى دائرة المطلق واعطى النص القدرة على الاستمرار واكتسابه عصارة منجدة وحياة متدفقة تمنح الزمن من أن يعمل فيه فعله وتصونه عن الوهن والموت ، فالكتاب الحق ليس موتاً كما تراهي لاهن سعاداً وإنما هو صمت متدفق حياة لا يهدأ على مرّ القهر، يحاطب قارئه ويحدثه حديث الكتابة الحق التي تستمد هذه الطاقة العجيبة من ذاتها لا من أصلها الذي تستدعيه وترسم خطاه ، ولا من مرجعها واتصالها بعصرها ، فحلود النص ويقاؤه مرتبط بما ينطق الأديب في التأليف من جهد وما يصرفه من طاقة عمل والجهد والعمل بالأساس مصيب على أسلوب الكتابة وطريقة الصوغ .

على هذا النحو يخرج التوجيهي من دائرة الاعتقاد الأدبي الذي تحدثنا عنه في أول المقال ، ويخرج من أفق الاستلاب والاستكتاب إلى أفق الكتابة ، ويرسم مشروعه في أفقه وهي رغبة الكتابة ذاتها لامي أفق

الأخر ورغباته. وتؤكد هذه التجربة أن المبدع مهما كانت ضراوة الظروف المحيطة ضرورتها، يبقى مدفوعاً إلى مطلق الكتابة محملاً إلى قصائدها حتى في هذه المصوص اللبالي التي نريد أن نقصا بسداجة أنها خدمة بالمطوق وخدمة بالمكتوب، وإذا بالنص وإن انطلق من هذا ينزلق خطوة إلى ما به يبي كيان الكتابة فيه ويحاصر كل أشكال الاستغلال والتوظيف والاقتصاد، اقضاء النص عن أفقه والكتاب عن أناه

إنها سلطة الأدب ومكانة الأديب في مواجهة ضروب السلطة الأخرى التي يريد أن يخضع لها ويكون في خدمتها وأن نوقفه بحسب رغباتها وحاجاتها.

إننا مع هذا النص أمام كاتب لم رقيه السلطة أكثر من ناقل فأبر الوفاء المهندس يطلب منه أن يعمل له نصاً صاحبه يذكره، وفي ذلك النقل ما فيه من البحث عن صروب الاقادة ولكنه نقل لا يخلو من راحة الوشايه التي يريد أن يرد إليها انداد بعضها مع في مسألة الأمانة فيقول: " حتى كاني كتب شاهد معكم ورقيب عليكم " فالمرافقة هـ قد تحمل على أنها أسلوب في تأكيد الأمانة والاقتصاد في الجريئات وليس شيء يجمع من حملها على ما فيها من التسلط والرقابة والمحاسبة .

وابن سعدان رغم تحفظ مفهوم وطريقة في تعليق السوايا معروفة أخرج صاحب الكتاب أكثر من مرة، لأنه يستعمله باقلاً بالمعنى السابق ويعمى أشد على المتنق وأقصى، وهو معنى الغمز والافساد والسفينة أو معنى أن يكون عيباً أو واسطة بينه وبين ما تقول الناس والنصوص الدالة على ذلك كثيرة وأخرج التوحيد من بعضها صريح :

" قال - بلقي أن أبا سليمان (...) فقال : ما الذي حفظت من حديث عنهم وما يجوز أن يلقي إلينا منهم فعلت - سمعت أشياء ولست أحب أن اسم نفسي بنقل الحديث وإعادة الأحوال فأكون غامراً وساعياً



ومفسداً قال . معاذ الله من هذا إنما تدل على رشد وخير وتصل عن غي وسوء . ( الامتاع ، ١ / ٤٢ ) .

" قال . حدثني ثم استعت ( . ) والأحر أنه قيل : ببني أن تكون عينا عليه " ( الامتاع ، ١ / ٥٢ ) .

وقد ترد الأسئلة أحياناً في صيغة استجواب يؤكد على حرص السلطان أن يكون الأديب في خدمته مصدر أخباره عن الوسط الذي ينتمي إليه . نلاحظ ذلك خاصة في كثرة الأسئلة وتوسعها عند السؤال عن أخبار زيد بن رفاعه ( فما حديثه ؟ وما شأنه ؟ وما دخلته ؟ فعلى هذا ما مذهبه ، ( الامتاع ، ١ / ٣ - ٤ ) .

أو عن الشارع في مواطن عديدة

" وقال بعد ذلك حدثني عما تسمع من العامة في حديثاً " ( الامتاع ، ١١ / ٤٢٩ )

وقد كان هذا السؤال مائة لتصميم الامتاع وأمانة حديثاً عن سياسة العامة ، يذكر بترث القرن الثاني في الآداب الصغرى والكبرى .

نقد استطاعت الكتابة إخراجها من طوق الناقل المحير المطالب به في الكتاب مرتين . في ما كان يدور في المجالس وهي مشروع أبي الوفاء . وكان مطالباً في اللحظتين بالوفا . في الفعل . إلا أن التوجيهي لم يستطع أن يكون وفيماً إلا لسلطة النص وعطقت بها . الأدب . ومن أبرز ما تدعوه إليه تلك السلطة فك النص من أسرار المحايث المظروف إلى المطلق المتجدد ، وإذا بسلطة الأدب يكفل السلطات الأخرى لأنها رمنية محدودة ، وإذا بنا نعرف أبا الوفاء المهتمس ويعرف الوزير ابن سعدان من خلال هذه السلطة التي بقي على مر الزمان طرية غصة ، لا يذب إليها الوهن ولا ترقص بها الظروف.

**القراءات النبوية في**

**الشعر الجاهلي**

**نقد وتوجيهات جديدة**

**سوزان سنكفيتش**

**ترجمة : سعود بن دخيل الرحيلي**

## مقدمة المترجم :

لا يلبق بالفارسين لدينا في ميدان الأدب العربي اليوم أن يجهلوا أو يتجاهلوا كل ما يكتب عن أدبهم من نظريات وتطبيقات بلغات أجنبية ، وخاصة حين يحاول ذلك المكتوب أن يطرح منهجاً أو مساراً نقدياً جاداً وجديداً قد تكون له قيمة وخطورة إجرائية ، وهذا بالصبط هو ما حاولت الباحثة الأمريكية **سوزان ستينكيتش** عمله في ميدان الشعر الجاهلي . معنى مدى النصف الأول من ثمانينات هذا القرن اعترفت الباحثة في مشروع بحثي يحاول مقاربه نماذج عديدة من القصيدة الجاهلية على ضوء نظريات أنثروبولوجية محددة ، وخاصة نظرية طغس العيسور ونظريته طغس التصحيه . جاءت الدراسات والتطبيقات التي كتبها على ضوء هذا المنظور النقدي في ست مقالات ، واحدة منها فقط باللغة العربية منشورة في مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق ( \* ) ، والخمس الأخريات في دوريات متخصصة معروفة تصدر باللغة الإنجليزية . ومهما تكن درجة الموضوعية ، التي هي مطلب لا يمكن تحقيقه تماماً على أية حال ، فإن الشك لا يرقى إلى جدية تلك الدراسات وطابعها الأكاديمي . وعلى الرغم من هذا ، لم تلق تلك الكتابات فيما أحسب ، الاهتمام الذي تستحقه من الدارسين العرب : وربما كان هذا لأنهم

(\*) سوزان ستينكيتش « القصيدة العربية وطغس العيسور » ، مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق ، مجلد ٩٠ ، العدد الأول ( يناير ١٩٨٥ م ) ، ص ٥٥ - ٨٥

لم يُتَح لهم الإطلاع عليها أو أنهم لم يقرأوها قراءة دقيقة مستوعبةا وتؤدي إلى محاورتها ووضعها في المكان الذي يستحقه من الدرس الأدبي وقبل كل شيء للقارئ أن يتساءل عن كنه هذا المنظور النقدي الذي تفرجه الباحثة ففي فقره التالية إداً ملخص أمل أن يكون واضحاً ودقيقاً، وإن كان تبسيطياً بالضرورة، حول هذا المنظور

رأب سنكييمتش، كما رأى غيرها قديماً وحديثاً، أن القصيدة الجاهلية المعطية تتشكل من ثلاثة أجزاء هي السيب الذي يتضمن الأطلال ومشاهد الفراق، ثم وصف الراحلة والارتحال، وأخيراً الفخر القبلي/ المدح - كما لاحظت في حفل الأنثروبولوجيا أن شعيرة العبور تتشكل من ثلاثة أطوار أيضاً هي الفراق أو الانفصال، ثم الهامشية، وأخيراً الاندماج أو الانصراع في المجموع - فاعقل ناشي - مثلاً - ينصل أولاً في مرحلة الولادة، ثم يصبح في مرحلة نراهقه هامشياً يجع إلى الخروج عن محيط اندره، ولكنه في مرحلة البلوغ يندمج مرة أخرى في الجماعة التي يصرف الآن عما يشق مع عرائسها وسنّها وقوايسها وتصبح له حقون عليها وعليه واجبات لها عبور أن بعض العابرين لظروف معينة لا يصلون في عبورهم إلى المرحلة الأخيرة، بل يتوقفون عند المرحلة الثانية فصبح لديهم مرحلة ثابتة ونظام حياة بعد أن كانت في الأصل مرحلة استقاليه في مرحلة الهامشية هذه يكون الأفراد متبذبين خارج الباترة، ولا يتصلون بالجماعة إلا في ظروف صدامية غير منظمة، وهم لهذا يشكلون خطراً على أنفسهم وعلى الآخرين ويواجهون الموت والبعث الرمزيين. وهي حالة يجري التعبير عنها في الشعر برموز وصور عديدة أهمها الظلام والتوحش والشدود والإجرام والموت والمكر فإذا عدنا الآن إلى المعادلة أو الشاظرين بنيه الطقس وسية القصيدة فسلأظ ما يلي: من الواضح أن السيب يمثل الفرق أو الإنمصال في حطاطة طقس العبور! ومن الواضح أيضاً أن الناقه التي مثل

محطة الشاعر بعد قرائن الحبيبة وتكرره في البراري الموحشة خارج المحي القبلي تعادل طور الهامشية ؛ أما الفخر القبلي الذي يعكس انصواء الشاعر في القبيلة واعتزازه بقوانينها وأعرافها فيساظر طور الاندماج من الطقس هذا فيما يتعلق بالقصائد السودجية أو النبطية أما قصائد الصعاليك بالذات فإنها تمثل طقس عبور ناقص أو غير مكتمل ، وذلك لأن الصعلوك يتوقف اجتماعياً عند طور الهامشية ويتخذ منه أسلوب حياة ثابت ، ولهذا نرى شعرهم يتمم سمات هذه المرحلة ومورثاتها وهي الخطر والظلام والتوحش والموت والإجرام والشدة ( \* ) ، ولأن الصعلوك يقشل في الوصول إلى مرحلة الاندماج ولأنه أيضاً يصبح هوية فردية معادية للمجتمع ، فمن غير المعقول والحالة هذه أن تنتهي قصيدته بالفخر القبلي الذي لا نجد في شعره على الإطلاق ( \*\* ) نقرأ الباحثة انطلاقاً من هذا المنظور أيضاً قصيدة **النار في** نموذجين لفرس بن الصمة ومهلل بن ربيعة ( \*\*\* ) في هذه القصائد يتداخل طقس العبور بطقس التصحية لقائم على السديس والظهير ، إن سري الباحثة أتبها وجهان لعملة واحدة فطقس التصحية يشكل أيضاً من ثلاثة أطرار معادلة لمراحل طقس العبور ، وهي - الدخول في التصحية ، والتصحية ، ثم الخروج منها - وكما تمثل هذه السادج الأنثروبولوجية الثلاثية في القصيدة

(\*) أنظر Suzane Stetkevych. "Archetype and Attribution in Early Arabic poetry Al Shanfra and the Lariyat al Arab", International Journal of Middle Eastern Studies, 18 (1986) 361-390

(\*\*) أنظر Stetkevych. "The Suluk and his poem: Aparadigm of Passage", Manque Journal at the American Oriental Society, 104,4 (1984) pp. 661

(\*\*\*) أنظر Stetkevych. "Ritual and Sacrificial Elements in the Poetry of Blood-vengeance: Two poems by Durayd ibn al-Sumrah and Muhalhil ibn Rabrah" Journal of Near Eastern Studies 45, no 1 (1986).

النمطية ، تمثل أيضاً في قصيدة الثأر . ففي قصيدة الثأر يعتقد الشاعر المنور العرم المؤكد بالقسم على ذبح حصمه ( الفراق الدحول في التصحية ) ، ثم يحرم على نفسه قبل تحقيق هذه العاية وسائل الحياة المستقرة من الخمرة والطيب واللحم والماء ( الهامشية - التصحية ) :  
 وحين ينفذ عملية القتل يكون قد حقق رجونه وأصبح عصوا مدمجاً في الجماعة وربما تسم زمام السلطة فيها ( الاندماج - الخروج من التصحية ) . إن قتل الخصم في قصيدة الثأر يمثل القربان الذي يعذمه صاحب الثأر لتدريس الأعداء ، وبطهير القبيلة وإحيائها ، وجث الأعداء تقدم ولائم للصياع والطيور كما تقدم ولائم الحيوان للعشيرة . هكذا يُقادل قتل الأعداء في قصيدة الثأر بذبح الحيوان في قصيدة الفخر من خلال الصيد وبحر الحرر والعراشي في سواب القهل والمجاعة ، فكلاهما ممارستان شعريتين تحفظ **القبيلة** وأحسانها ، سظهرها من خلال غسل الدم بالدم وبدمي عذوب ، رداً كانت قصيدة الثأر عند دريد من الصحة تبدأ بالظلمة التي سعي لجفاف والعطش كما هي القصيدة النمطية ، فإن هذا العصر الإبتدائي ما لبس سوى رابطة مجازية نرمز إلى الجفاف الذي يحس به الشاعر المومر وتعطشه لدم حصمه وليس للدم .

هذا إذاً ملخص تبسيطي للمنهج الذي طرحته الباحثة في العقد الماضي ، ودرست على ضوئه نقاد متنوعة من مفردات الشعر الجاهلي في مقالات عديدة حاولت من خلالها أن أشق مساراً تقديماً جديداً يحفظ اسمها ومكانتها في مقاربه بصوص الشعر الجاهلي . وليس هنا مجال الدخول في حوار مع هذا الطرح النظري أو مع التطبيقات التي أجريت على صونه وإي غرض المترجم أن يعدم لصوص القراء وخاصيتهم من لم يتح لهم الاطلاع على هذه المقالات وأمثالها في مصادرها الأصلية نموذجاً من البضاعة النقدية التي تصدر عن الأدب

العربي فيس وراء البحار وللقارئ أن يأخذ منها ما يراه مفيداً ، أو يردها حملة وتفصيلاً إذا أراد . ولكن التعامل مع هذه الدراسات وأمثالها يجب أن يتم في نظر هذا الكاتب بمثل درجتها ومستواها من الجدية والروح العلمية.

ونعمل من المفيد ملاحظة أن الدراسة المطروحة للترجمة لها هي الأولى من حيث الترتيب الرسمي (١) فهي لهذا تقدم تقدماً للنقد البيسيوي السابق الذي يسي مسارها على أنقصه . فقبل أن تتقدم بتطبيقاتها اللاحقة (٢) ، تكشف أولاً في النصف الأول من هذه الدراسة عن جوانب القصور والإحفاق في القراءات البيسيوية التي أجريت على نصوص الشعر القديم ، وخصوصاً عند أبي ديب وعبدان حيدر ثم تطرح في النصف الأخير منظور النقيدي بديل وتناقض عن جدواه وقبحته الاحرائية من خلال مناقشتها لأدبي ديب وحيدر في قراءتهما لمعلقتي لبيد وامرئ القيس ، ومن دون إسحوا في التفاصيل ، يبري القاري ، بنفسه ومن خلال حواشي مخرجه مقدار الشراسة أحياناً والصعف أو الخطأ أحياناً أخرى في تعاملها مع انقراءات السابقة ولكنها على أية حال تمثل مرحلة في مقاربه الشعر الجاهلي تأتي بعد مرحلة النقد البيسيوي الثنائي استراوسي عند كمال أبي ديب وعبدان حيدر ، هذا مع عدم النقل من المنهج النقدي الذي حققه هذان لكتابان والرأي هنا هو أنه من الممكن ، بل من الواجب الإفادة من المنظور الأنثروبولوجي وتطويرة في مقارنة نصوص الشعر الجاهلي بعد أن طرحته الكتابة وأصبح جزءاً من تقاليد هذا الحقل ؛ غير أنها إذ تستند

(١) أنظر Stetkevych " Structuralist Interpretation of pre-Islamic poetry Craque and New Directions" Journal of Near Eastern Studies 42 ( ١٩٨٣ ، pp. 85 - 107

(٢) حاله دراسة مادمه حول قصيدة الرثاء تحت عنوان "The Ritha" of Tabba' Sharran" وهي ليست في تناول بيدي الآن

ضيق المقد البيسوي العائم على الثنائيات ونقبيه الأسطوره عند لمي شتراوس ، تحشر القصيدة في نغز نظرية أنثروبولوجية صفة هي أيضاً ، مع أن مصاء القصيدة عالم فسيح لا يمكن إحساراه أو صغفه في قوالب جاهزة قد لا تكرر معصلة على قدد ومن الطبيعي أن تسجه المرحلة الأولى من الاهتمام بهذه الدراسات إلى ترجمتها وطرحها في الساحة الأوسع ، ثم تأتي بعد ذلك مرحلة العدد والتعويض.

أما فيما يتعلق بالترجمة ، فقد حاولت الالتزام بحرفية النص الأصلي ، مع إحصاءه لروح العربية وأساليبها ، وهذا مطلب صعب المنال ، ولكنني حاولت مراعاته بقدر الإمكان والتعديل الوحيد الذي أجريته أنني رحررت الحواشي الأصلية عن مكانها على الصفحات ونقلتها إلى قبل الدراسة مع المحافظة على إسمائها لمسللة كما هي في الأصل ، وبرجعت ما كان منها إحالة إلى مراجع باللغة العربية ، أو تعليقات إصاحبه من المؤلفه وكان هذا ، سمعدين لكي اتسع المجال في صفحات الدراسة لتعليقات أفسرجه التي شرب إليها برمر الجملة (١) أما العبارات القليلة التي أضفت إلى النص وهي لسب منه فقد حُصرت بين قوسين هكذا ( . ) وهذا يلي ترجمة النص الكامل للدراسة المشار إليها في العنوان.



## القراءات البيئية في الشعر الجاهلي

### نقد وتوجهات جديدة

ليس معقولاً ولا ممكناً أن نحاول في إطار مقالة واحدة نقد البيئية عموماً ؛ فهي مصطلح قد أصبح غامضاً ومنمناً جداً، مستوعباً أنواعاً عديدة من الطرق والمناهج التي تمتد في المبادئ الأكاديمية من اللسانيات ، إلى الأنثروبولوجيا ، مرستها بلطف والأسطورة والأدب الشعبي ، ثم إلى نقد أدبي ، لهذا حصرت عسي في نقد تقنيات بيئية محددة كـ : أحراف عدد من القادري ميدان الشعر الجاهلي . لقد حاولت أن أبين بجاح تلك التقنيات وأهدافها ، وأن اقترح إجراء مباحث أخرى - بيئية وغير بيئية - قد تعود إلى إدراك جمالي وفكري أكثر تماسكاً في مقارنتنا لهذا الأدب الذي ظل حتى الآن معشياً إلى حد ما

إن دراسة السيدة م . بيتس الاستمرارية البيئية في الشعر التي تنصدي بالتحليل اللساني البيئي لحسن من المعطيات لا تكاد تستحق النقد<sup>(١)</sup> فلكني يكون ذات معنى ولكني تحظى بالاهتمام الأكاديمي ، فإن مثل تلك التحليلات لل تكرار الصوري ، وثلاثيات الصوتية ولتغيير النظام الشعري يسمى أن تهص على (١) معرفة بالصرف العربي وعلاقته الجمعية بالمعنى ؛ (٢) معرفة بالقيمة الدلالية للحروف وبعض الأصوات الخاصة كما ناقشها ابن جني في عمله الكلاسيكي

«الخصائص» وكما نوقشت في أعمال حديثه مثل كتاب الربيعي الشعر الجاهلي (٣٠) معرفة البنية الدلالية للقصيدة، أي معرفة الأسس المنطية والأسطورية والشعائرية التي تقر بهية القصيدة وتقرر الدلالات المجارية لأجزائها وعلاقة كل جزء بالآخر: (٤) تصور واضح لتعاليد النظم الشعبي كما تناولها مبرو في دراسته «النظم الشعبي...» و«زفتير في كتابه التقليد الشعبي». وهذا بالغات جانب سمي. فهمه يتيسر ويستبعد (٢) بعيداً عن مراعاة هذه المعايير في حملتها، يكشف يتيسر عن معرفة غير ملائمة باللغة العربية وأدائها. فالعمل الوحيد الذي تنقل منه في كتابها هو شرح التعليقات المسبغ للروني إن تحليلاتها الانطباعية للمعاني ليست أكثر من تلخيص للقصيدة على المستوى الأكثر سطحية وليس في هذه التحليلات شيء من التحليل والخلاصة أن عمل **بيس لا يمكن أن يعد منه أكاديمية في معارفة الشعر الجاهلي**

أحق من تلك الدراسة بالظر النقدي عمل كمال أبي ديب الرائد نحو تحليل بنوي للشعر الجاهلي<sup>(٣)</sup> من النواحي هات هقوات منطقية معددة في، الهدف المعلن عند كمال أبي ديب حول تطبيقه طريقة لني شتراوس في تحليل الأسطورة كما عرصها في **الأنثروبولوجيا البنيوية**<sup>(٤)</sup> وفي **النبي والمطبوخ**<sup>(٥)</sup> على محلقه لبيد التي أطلق عليها مصطلح **القصيدة المفتاح** فلقد تجاهل وهو يطبق هذه الطريقة عبارة لني شتراوس «إن الأسطورة هي الجزء من اللغة الذي يصل فيه مقولة المترجم الحائن إلى أدنى مستويات دلالتها القيميّة الفعلية» (٦). وإطلاقاً من هذه

(١) انطلقت بحيرة الترجمة حلقن - فيما يبدو - من الاعمال بصحرة ترجمه الشعر بالغات (٢) الشعر بقوله على الإبداع والتعبير والامالات العكابه المنطقه شقائه اللغة الأصلية والترجمة فمثل كثيراً في نقل هذه العناصر الشعرية ولهذا على ترجمة الشعر بعد حياته لتكن الأصلي غير أن هذا الكلام لا ينحصر على الأسطورة. إذ المهم في الأسطورة ليس هو العبارة بل القالب الحكائي ولهذا من السهل ترجمة الأسطورة في آبه لغة ولهذا لا يحير عليها مقوله «الترجمة خيانة» كما تنظير على الشعر

النظرة ، ينبغي أن تقع الأسطورة في نهاية الطرف المقابل للشعر على سلم التعابير اللسانية<sup>(٦)</sup> . لهذا فإن تطبيق هذه الطريقة على الشعر يتطلب منه بعض المبررات (٥) وبالإضافة إلى هذا ، يختلف لدى شتراوس من البداية في تحليله لأسطورة أوديب عن الدارسين والمقويين الكلاسيكيين كما يظهر في قوله « لن تفسر أسطورة أوديب بالمعنى الحرفي ، بل إننا لن نقدم للمختصين تأويلاً معقولاً لها »<sup>(٧)</sup> ومع هذا ، يكشف تحليله لدى شتراوس التبسيطي تماماً لأسطورة أوديب عن دلالة عميقة ، لم نلاحظ من قبل ، تجري في تصاعيف الدائرة الأوديبية - وهي إقرار / إنكار الأصل الداجن للإنسان - ومع أن هذه دلالة مثيرة ، فإنها ليست سوى جانب محدود من الأسطورة ، وكل العناصر التي يجمعها في عقيدة أو حزم تبدو معجزة تشوئيات أخرى معارضة كذلك ، لم نوجد في المحسمات عناصر أسطورية أساسية عديدة مثل تعرض الرضيع أوديب الأخطار الطبيعية ، وشأته في الجبل وعرفه ، وهي عناصر أظهرت ماري ديلاكور «ربطها» بضمير الشاة ( لانتماء ) أو تسم السلطة الذي يشكل أساس الأسطورة<sup>(٨)</sup> عند هذه النقطة ينبغي أن نذكر كذلك الانتقاد الموجه لستراوس من اثريولوجيين آخرين تلخص ماري دوغلاس حيلة التناول التعبيري للأسطورة عند لدى شتراوس ، فتلاحظ ما يلي :

بدلاً من الوصول إلى فهم أكثر عمقاً وسعة ، يحصل على دهنه ، على معنى حديد تماماً ، وهو إلى ذلك غالباً ما يكون معنى مائهاً لقد حُيدت كل المعاني الخفيفة التي كنا من قبل نصور أن أسطورة أوديب تعصج عنها - كالقدر ، والواجب ، ومعرفة الذات ؛ وبقينا في حالة من

(٥) وإذا كان لدى شتراوس يؤكد أن الأسطورة تختلف اختلافاً بيناً عن الشعر ، فإن الباحث قد يرى أنه ليس لأبي ذيب الحق في تطبيق تقنية الأسطورة على الشعر إلا بعد عرض المبررات.

القلق على كيفية بدء المحلقات يبدو أن الأنثروبولوجيين كلما طبعوا تحليلاً سيوياً على أسطورة ، فإنهم لا يستخلصون منها معنى محتلفاً وحسب ، بل وأدنى من معناها الفعلي<sup>(٩١)</sup>

إن الحاجة لبعض المسوغات التي بخول تطبيق نقيبه لفي شتراوس في تحليل الأسطورة على الشعر تبدو أكثر إلحاحاً حين نعلم أن لفي شتراوس نفسه قد حاول بالإشتراك مع رومان حاكيمسون إجراء تحليل أدبي سيوي في مقالة دسمة حول سوناتة **القطط** لبيودير<sup>(٩٢)</sup> . هذا التحليل يتجح إلى حد مشير للإعجاب في اكسائه ثروة دلالية وافترة من القصيدة . وكما تلاحظ ماري دوغلاس « بعيد قراءة التحليل ، يدرك وحدة القصيدة ، ودقتها ، وكما لها ، ومذاها الهائل في المصنوع »<sup>(٩٣)</sup>

وتستمر في القول : « هذا السوء من التحليل من العرض منه إنتاج جملة مكتشفة حول معنى **القصيدة** ، **فهو** ليس تحليلاً تبسيطياً أو تقليصياً بآية حال »<sup>(٩٤)</sup> . **أروس** الألف في حقيقة الأمر أن معاملة **القطط** لا تستمد نجاحها من الخواص السيميوية في النص « بعد ما تستمد من كونها تأويلاً نصياً في نطاق الشعب الأدبي العربي وكذلك ، لاتكمن قوة القصيدة في سلسلة الأضداد يقدر ف كم في التحول الاستعماري لذلك الحيوان من قطرة البعثة بسيطة إلى ( أبي ) هول صامت أبدي مشحون بالأسرار .

حين تأتي بعد ذلك إلى الشعر الجاهلي ، نجد من الطريف أنه يقع بين الطرفين الذين عالجهم لفي شتراوس في تحليله للأسطورة ، الطرف الأول ، وهو الدورة الأدبية ، كان قد قُسر لها وأثرى بمناهج عديدة تمتد من فقه اللغة ، إلى فرويد ، ومثل تلك الدراسات التحليلية المقارنة اقامة على قاعدة عريضة مثل Oedipe لماري ديلكوب : ولا يصيف تحليل لفي شتراوس لما سبق سوى بعد واحد فقط وفي الطرف الآخر الأساطير الهندية الأمريكية التي تكاد تكون أجنبية تماماً على ثقافتنا مثل

أسطوره أصل ( قبيله ) روثي وأسطورة الخلوص أو الظهور (١٣) هي الحالة الأولى . يستطيع أن تفسر أية قراءات جديدة ويزنها مقابل كمية هائلة من المواد التفسيرية السابقة . وفي الحالة الثانية ، نيل إلى شكر كل من يوسع أن يفرض أبسط أنواع الأنظمة المنهجية على هذه الأساطير المشتقة في أذواقنا العربية . بين هذين الطرفين يقع الأدب العربي الذي ليس مألواً لدينا عاماً أو مدروساً بدقة من كل جوانبه كتقليدنا لأدبي الغربي . ولا هو بغريب تماماً أو متعدد الأشكال كالأساطير الهندية . وبهذا نفتقد الحدق الذي يجعلنا نتحدى السابق ونُدخل تفسيرات جديدة ، كما نفتقد البراعة الخادعة التي تجعلنا نمسك دون نقد

حين نلتمس الآن إلى تحليل كمال أبي ديب ، فإننا نعرف ماذا نتوقع . يتضح من البداية أنه ، وهو يقتضي لفي شراوس ، يقوم بشكل تعسفي جذلية مسبقة . يقول لفي شراوس : « الفكر الأسطوري ينشأ من الوعي بالأصداق في التجاؤد الحل » (١٤) ، وهو ما عبرت عنه ماري دوغلاس بعقولها : « حين يقول لفي شراوس إن الفكر الأسطوري ينشأ مطلقاً حاصلاً به ، فإنه يعني المطلق الهيكل القائم على الأطروحة ، ونقيضها ، ومركبها المزجي . وهو مطلق يتحرك دوماً في دورات معقدة تشمل الأصداق والأطراف الخديفة في الفكر » (١٥) .

ليس غريباً إذاً أن يبدأ أبو ديب تحليله لمعلقة ليبيد بتشتم الأصداق التي يجد عليها أمثلة كثيرة . حقيقة ووهمية معاً . وسرعان ما يسقط في الهوة التي حذر منها نقاد لفي شراوس ، وهي أن « مجرد الاختلاف يستحق أن يُصنع منه تضاداً » . بحيث يمكن أن يفرض التصادم على أية مصادق قوليته من قبل المحلل (١٦) . الأم والطفل ، على سبيل المثال . ليسا صديقين بالضرورة ، ولا ظهري والعمام كذلك هي حساسته لإقامة الأصداق . يتحى التحليل والفهم لكي يفسح لطريق

للجداول أو القرائم ، وفي النهاية يخطيء أبو ديب الهدف تماماً (١٧١) إن الثنائيات التي يرصدها مثل - محل / مقام ، حلال / حرام ، سارية / غداة ، جود / رهام ، تشكل هي الواقع تصاداً من بعض السواحي ، ولكنها لا تخلق تناقضاً بل إن الشاعر حين يربط طرفي دورات طبيعية متعددة بالسق الشعري في نهاية كل بيت فإنما يقصص بهذا عن الكلية ، والتمام ، واكتمال دورات طبيعته تتعاقب باستمرار

ينضج أيضاً من البداية أن التحليل البيوري لاصمان فيه لمهم صور الشاعر . على سبيل المثال ، يخطيء أبو ديب في تفسيره لمذاع ، المياه التي عرتها السيول في البيت الثاني ، فهي لا تعني أن هذه المذاع قد غلبت وامسحت آثارها ، بل العكس ، وذلك أن الرياح العاصفة تنقش هذه المجاري وتحفرها حفراً عميقاً حتى يبدو بالفعل مثل الكتابة المحفوظة على الصخر (٥) ليس ثم ما يدعو إلى ذلك الجريد المفرط الذي يجعل الصورة مستعصية على انقهر في قوه « ما تقدمه هذه الصورة إنما هو مفارقة أساسية حيث يوصف أو تُصوّر عذبة ملبية من حلال أخرى إيجابية ، وكلاهما عميقان لحركة الزمن » (١٨) إنها مجرد صورة ، وهي إلى ذلك صورة جميلة تشخص الريح باعتبارها حافظة لبقايا الدار من حلال حفرها قموات المياه وبهذا تترك في المكان علامات لكي يقرأها الشاعر الذي كانت صاحبه ذات يوم نقطن هناك ، تماماً كما يمكن أن يقرأ النقش على الصخر . توحي الصورة باستعارة مجاري المياه

(٥) المذاع يصبف فيها أحصى ، هي مجاري السيول ، بل هي التلاع المنقوعة بين الأودية والسايل وهي مواقع الديار لأنها تدفع وصول السيول إليها ، والشاعر يمسأطه بقول إن هذه الديار الدائرة قد رلت عليها الأمطار قعرنها وكشفت رسومها حتى بدت هذه الرسوم شاخصه سفر من الخط على الصخر ، إن الأمطار والسيول لا تحفر حفراً وقنوات شبه الكتابة ، بل تكشف عن رسوم قديمة فتجعلها تبدو مثل الكتابة . هذه هي الصورة التقليدية للرسم ، ولبيد لا يختلف عن بقية الجاهليين فيها مما تقوه الكتابة هنا بعيد عن واقع الصورة .

المحفورة في الرمل لشاهد القير أو لنقوش أطلال المدن المهجورة على طريق القوافل وصوف ذلك وهذا أمر يخطئه أبو ديب ، فإن هذه الصورة استعارة حول تصور الشاعر للزمن . فكلمنا عمت الدار وأصبحت دائرة كانت استجابة الشاعر حبه ومشجونه غير أنه لم يكن يرمع أبي ديب في كل أشجاره السبوية رؤية هذه العاية التصويرية

ما يصعه أبو ديب في تحليله كله أنه في النهاية يختزل القرح الشعري في المقطع الافتتاحي ( ١ - ١١ ) إلى أبيض وأسود فهو ينهي إلى القول : تتحلل وحده الأطلال كلها ثنائيات جوهريه الجفاف والقحل معادل الرطوبة والخصب ، السكون مقابل الحركة ، الصمت مقابل الصجيج ، الظلام مقابل النور ، التعطية مقابل التعرية . هذه الأضداد ملصق أساسي ليس في القصيدة ابتداء وحسب بل في الشعر الجاهلي كله<sup>(١٩)</sup> هذا الكلام **« دل علي شي »** إطلاق مبدئ بدل على التقليل جداً لا نجد هنا شيئاً من اسلافه **« رمزيه »** والتمصية الأولية ، والمجارية للمصطلح.

بل ينبغي أن نقول إن القصيدة تنهض بصورة النار العاقية التي كانت قد أحللت بسبب ضرورة الهجرة الموسمية في الفصل لحاف مع هذا المعاء تحتفظ المجاري الحارقة المحفورة بقعل الرياح والسيول برسالة للشاعر عليه أن يقرأها لقد عادت الدورة العصلية يكاملها - شهورها الحلال والحرام ، فصولها الممطرة والجافة ، كما عادت الدورة اليومية لحجج عديدة حلت . يجسد البيت الرابع مجيء أمطار الربيع ومعها نبات الأبنقان والظباء والعمام وهي تربي اولادها وتدفع بهم إلى جانبها هذا المشهد مهم في دلالة التصويرية ، فهو أولاً يتضمن لإيحاء بأن تدمير الحياة ويعتهد من جديد مع التحول الموسمي لدورة الفصول أمر لا مفر منه ، وهذه هي دلالة الصورة التي تسهل بها القصيدة هذا المشهد بدوره بشكل إص « على حافة القصيدة » ، إذ هناك بالمصطلح

النفسي نوع من المعروض أو التسمي - بمعنى أن علاقة الشاعر (بمور) التي آلت إلى القحل والرحيل والقطيعه تحقق إنجاءً غير مباشر في حصونه الظباء. ويقر لوحش وتوالدهما تبدو هذه الرابطة المجارية أكثر وصوحاً حين نعلم أن هذين الحيوانين يستخدمان تقليداً في وصف الصاحبة وساء القبيلة عموماً، كما يحدث بالفعل في البيت الرابع عشر من مشهد الظعائن في هذه القصيدة. في البيت الثامن يعود الشاعر إلى صورة الخط أو الكتابة. فالسبيل وهي تعمل الظلول إما تحك الرسوم أو العلاقات وتعملوها بصورة أعرق<sup>١١</sup>، إن عودة الدورة السوية، مثل ترجيع الواشم حين يدر الوشم في حركة دائرية، إما تخلق انطباعاً عميقاً وتجعل الذاكرة المدونة أو علامة الزمن الماضي دائماً أكثر رسوخاً وأكثر شخصاً مع كل دورة تتكرر (البيت ١١). على حد السحر، بأحد البيت العاشر معنى ساعراً لم يلاحظ أبو ديب ولا غيره من النقاد فيما يبدو. ما جدوى صياغة الصحور، لصفاء الحول. هذا هو شعر أبي الهول في الأدب العربي القديم. والإجاية على هذا الشعر يبدو من خلال التساؤل التالي ما هي الرسالة التي تبدو باسعة ثلعب كلما لعب الدار المنتهمة؟ إنها قاء الإنسان ذاته بهذا يكشف المعنى الخفي في الأبيات ٢، ٨، ١١. وفي وحده الأطلال بكاملها في الواقع في صور لهجرة والهدم والبلى يدرك الشاعر بوصوح أكثر مع كل مرة تمر موته الذي لا مفر منه

في البحث عن الأضداد والوسائط، تُعمل مثل هذه الدلالات اندقيقه والملايسات والاستعارات ويفتحها النظر من أجل خطاطات وحدول اخترايه تقليصيه لا يتكشف معنى القصيدة من خلال سلسلة الثوابت الصديه (الجدلية)، كما يصرح أبو ديب<sup>١٢</sup>. بل يُختزل في قوائم وحدول عقيقه تحول دون نحو الدلالة الأساسية والمجارية الخصبية في مخيلة الفارئ وقدهته.



إن محاولة أبي ديب ترتيب عناصر القصيدة في شبكة من العلاقات تبدو عبثية وغير حاسمة . فلم يكن باستطاعته أن يجزئ شبكة متماسكة ومقنعة كذلك التي استحضرها لحي شتراوس من أسطورة أوديب؛ بخلاف هذا ، يرى شيكاته تعتقد النحاسك ونقاشه ينقصه التريبط والاتسجام بعد ثلاث صفحات من الجداول ، يبدو أنه يباقر نفسه في النهاية ، فبعد أن يقيم نقاشه على دعوى أن بسبه القصيدة وحركتها تعتمدان على الثائيات الضدية ، يحجج يقول

تكتشف الدوائر مباشرة ملمحاً بيوتاً أساسياً من ملامح القصيدة  
هو الغياب شبه الكلي للذوات من الشرائح المحايدة ، والندرة السببية للذوات الإيجابية بشكل مطلق أو السلبية بشكل مطلق . يعكس النقطة الأولى رؤى الشاعر الأساسية للوجود باعتباره مكرواً من ثنائيات ضدية ومفارقات أم **السطر الثاني** ، **فإنها** تؤكد ذلك . إلا أنها تؤكد بصورة أكثر حدة وكشافه فهي تجلو كون الشاعر يعاين كل الذوات تقريباً على أنها تلك طبيعته ضديه . يد أنها إيجابية وسلبية في الوقت نفسه (٢١) (٢٢)

يبدو أبو ديب مدركاً للرابطة المجازية بين الشاعر وبين الحمر الوحشية والبقرة الوحشي الذي يقدم على شكل تشبيهات لبقاة الشاعر في قسم الرحيل . ولكنه لم يدرك وظيفة هذه التشبيهات في الحركة المتنامية للقصيدة . ينبغي أن نلاحظ أولاً الطريقة غير المباشرة التي يصعب الشاعر بها نفسه من خلال هذه التشبيهات . فهو أولاً يذكر ما قبله .

(٢٣) كتب أبو ديب عدداً من المقالات عن نصوص الشعر الجاهلي أهمها واحد حول معلقه ليد سماه « القصيدة المفتاح » وأخرى حول معلقه امرئ القيس بعنوان « قصيدة الشيب » وقد نشرت هذه المقالات أولاً باللغة الانجليزية في بعض الدوريات المتخصصة ولكنه قام لاحقاً بنقل هذه المقالات إلى العربية وأعاد إليها جميعها في كتاب سماه « الرؤي المقنع » وهو يحمل مشروعاً البيروني عن الشعر الجاهلي والنص العربي هنا منقول من كتابه هنا ، ص ٨٧

ثم يشبهها بأتان ملمع (حامل). وهذا يكون كلما ابتعد عن مقسمه منطقياً اقترب منها أكثر على المستوى النعسي أما أن هذا القانون من الانلاق الاستطارد قد ظل قائماً لمدة طويلة بعد ذلك، فهو أمر يشهد عليه اعتقاد ابن رشيقي لبيت كثير: «وددت وبيت الله أنك بكرة» وأنني هجان مُصمب ثم مهرب وبيت الفرزدق: «ألا لبتا كما يعيرين»<sup>٢٢</sup>. على هذا النحو، فإن سبق الهجرة الموسمية لحمر الوحش (كونها تحتزى عن الماء بأعشاب المرتفعات في الفصل المطير ثم تُرغم على التبول إلى الماء في الفصل الجاف) يوازي سبق هجرة القبيلة. والأكثر دلالة على الحركة المتنامية للقصيد أن ينهي مشهد الثور والأتان بوصلهما إلى الماء وحوصهما في غمرة العدير إن هذا المشهد، مع حمل الأتان، يولد صورة متعبد الرحيل نبي يسهي بالحياة والخصب والتبازل، وهذا يشكل إصاء على نهاية المطاف للشاعر في رحلته وفي قصيدته معاً بلثراً، تتعبد البقرة التي قُتل فريزها واقترب منه الذئب على أساها وأساها. وبذلك إرادة الحية فيها بقلها كلاب الصيددين. هذا الانتصار الحاسم يحدث نقطة تحول في المعنى العاطفية للقصيد: صور الرحيل والقوط تراجع لكي تصح الطريق أمام العجر وتأكيد الذات؛ الناقه التي هي رمز التمتع والمعاناة المصيبة تتراجع أيضاً لكي تُورن في الكفه الأخرى بالفرس - وهو الرمز الطليعي للمردسية الرجولية كما توحى الصورة في البيت ٦٦ الذي يقول فيه: «أسهت وانتصت كجدع ميفه - جرداء» تحضر دونها جزامها.

هذا الرمز للمحولة والقوة والفتح يأتي بعد ذلك ليصمغ الطريق للفخر القبلي ولا يعلق أبو ديب على هذا القسم إلا بصورة مقتضيه تماماً، وهو حينئذ يحظى ما أعده المعنى الأساسي وأهميته في بناء القصيدة في هذا القسم يصل إلى نهاية الطرب الآخر في الدورة الموسمية. تستهل القصيدة هناك برحيل القبيله، في حين تنلاقى في هذا

القسم جموع القبيلة ( البيت ٧٨ ) . هكذا نكتمل الدورة من ناحية ، ومن ناحية أخرى فإن اعتزاز لبيد بإعداد قبيلته بدور الطعام المكلفة بالدعم للجباة في الشتاء ويسمها الراسخة ويشرفها وجودها الدائم بوجهي لنا بأن القبيلة قد تعلت على التعاقب الدوري بين الوفرة والمجاعة ، وبين الرحيل والاستقرار . يتجسد هذا المعنى في صور عديدة أكثرها إثارة في البيت ١٧٥ الذي لم تكن ترجمة ازمري ولا كمال أبي ديب له ذهنية تمام ، فهو ينفي أن يكون هكذا . تبالغ ذات الأودية المحصنة المخصرة بالسيف للصيف والجار العرب تكون قبيلته مثل وادي بهالة المخصب . وفي البيت ٨٥ . حين تكون المجاعة الشتوية أطول وأقسى على المعدمين فإن قبيلة الشاعر تكون لهم كما كانت في كل الأحوال ربيعاً دائماً . مرة أخرى فإن البيت الرقيق السمك في البيت ٨٥ بوجهي بالسكن المستقر في مقابل الهجرة موسمية مع أن هذه الدلالة يمكن أن يؤخذ علي سبيل الجرح ، وليست حرقه .

هكذا ، وفقاً لما ذكره نسي ، فترجها ها ، يمكن أن تعمل القصيدة بالفعل ، كما يدعى شراوس أن الأسطورة تعمل ، لكي تحمل ناقصاً جوهرياً في المجتمع . وهو سيطرته على الدورات الطبيعية لتعاقب الجفاف والمطر ، العوز والوفرة ، الهجرة والاستقرار . من خلال مؤسسة القبيلة التي تتجسدها دائماً وريعاً أبدياً .

لقد تجاوز أبو ديب ، الذي أنقلته شيكانه وحذاوله ، هذا التصدد الجوهري بين قلب الدورة الطبيعيه وثبات سنة القبيلة وتركيبتها ، وهو ما يشكل الأساس للتصوير والحركة في القصيدة .

ونأتي سانج أبي ديب محببة تماماً في الموضوع الذي كما فيه بقدر أنه يمكن أن يكون التحليل البيئي أكثر قدرة على الكشف ، وهو المقارنة بين معلقه لبيد ومرثيه أبي دؤيب في أبنائه . أول خطأ يقع فيه أبو ديب هو استعمال حذاول لشبكة العلاقات من أجل الكشف عن التمروق الحاسمة

في رؤيه كل منهما للواقع ، للتصاد الجوهرى حياة / موت (٢٣) هذا مع أبه نتعامل في الواقع مع معطين مختلفين من من القصيد هم الرثاء والفخر ، ولكل منهما وظيفة مختلفة -كون الأول يتعلق بالموت والثاني بالحياة أمر واضح في حد ذاته فقد كان النقد العرب القدماء مدركين عاماً للوظيفة في قصيدة الفخر التي هي الحفاظ على سمة القبيلة وداعة قيمها وموروثاتها (٢٤).

أما المراثية فوظيفتها إما هي نعي أولئك الرجال الذين كانوا لو عاشوا سيقومون بهذه الأمور القبلية خير سام إن العملية النفسية والتصويرية الأكثر وضوحاً بالنسبة لشاعر ينظم مراثية في ألبانه الخمسة ، الذين قبل إهم كلهم ماتوا بالطاعون هي السمة نفسها (٢٥) ، ينبغي أن تكون إصابة الموت والباس في العالم إذ في عدم النور من حوله ولا يسمي أبو ذيب قر « **حباله وحسب** » بل إ ب تحد بدخلها أخطا حاسمة في تأويل الصور ، على سبيل أمثلة ، يرى أبو ذيب في حمل الأتان اعتلالاً وعلامة ضعف في معدنة يد ، في حين يرى في خفة الأتان وحلوه من الحمل في مرتبة دؤب علامة صحة وعافية مصدر هذا الخطأ واضح ، وذلك أن الوصف التعليلي للذقة المثالية للرجل هو كونها غير حامل ، فمن الواضح أن الباقة العشرة لن تستطيع تحمل الرحلة الشاقة التي تهك حتى الباقة غير الحامل وتجعلها بصوا بدرجة أنها أحياناً يجب أن تحرر بيد أنه من الواضح جداً في سياق هانيي القصيدتين أن حمل الأتان الوحشية في معقبة لبيد رمز حياة وحضوره يوحى ، لكل من يريد أن يصمي ، بنهاية المطاف في رحلة الحمر الوحشية بوصولها إلى الماء المانع للحياة ويوصل الشاعر إلى القبيلة الكادلة لحياته وبالإضافة إلى هذا ، بعكس مثل الحمر الوحشية في أن تنفخ وتنبح حتى تنقرص في اننهايه ( في المراثية ) فشل الشاعر نفسه من جهة دوره الأبوي في التوائد والحفاظ على السل ومساواة انقرص سلالة يورثه

هو هكذا يرى أن شبكة العلاقات عند أبي ديب لا تكشف إلا القليل عنا  
الخطأ في بعض عناصر القصيدة .

علامة على ما تقدم، لم يكن أبو ديب مصيباً في استنتاجه أن الفكرة  
في مراثية أبي دؤيب هي أن الموت أمر كلي وشمولي<sup>(٢٦)</sup>. لو كان كذلك  
، فإن موت أبنائه سيصبح أمراً لا مفر منه ولن يكون حالة استثنائية  
تستحق الرثاء . لست حفيظة الموت هي ما يشكو منه الشاعر، بل  
اختياره الإعتباطي الجائر لصحابه وقلبه العيف للدورة الطبيعية . لماذا  
يحيا هو ويموت أبناؤه ؟ لماذا لم تنفع التمام التي علقها في رقابهم ؟  
يختار أبو دؤيب صورة سهام الحسر لجلاء اعتباطية الموت . كلها تبدو  
متساوية ، ومع هذا يفور بعضها وبعضها يحسر وتجلو الصورة النهائية  
في القصيدة هذا المعنى بشكل حصيل اسر في هذه الصورة نرى  
قارمين مدججين بأسلح **معددين في القرة** بعدما للقتال . كلاهما  
قرب رهان من أصل كريم . **ركل : حد مهمل** . نو هدرت له الحياة . كان  
سيحب حياة دائلة وشريرة . ومع هذا يقلب أحدهما متصراً والآخر  
مقتولا

يخلص أبو ديب إلى القول بأن أجزاء القصيدة تسهم كلها في خلق  
بنية دالة وموحدة غاماً<sup>(٢٧)</sup> . وهذا من الصعب أن يكون كشفاً جديداً .  
بل إنه تكرار للطرح الأساسي في رومانسيات القرن التاسع عشر حول  
«الوحدة العضوية» عند كولردج . غير أن أبا ديب لم يدرك ما هي  
بالصبط البنية الدالة لهاتين القصيدتين . ولا كيف تسهم الأجزاء فيها  
بالفعل هذا التصور للبنية الدالة ، على أية حال ، كان الجاحظ قد لمح  
من قبل في كتاب الحيوان<sup>(٢٨)</sup> حين لاحظ أن الثور الوحشي في قصيدة  
الفخر دائماً يتغلب متصراً على الصيد ، في حين أن هذا الثور يقتل في  
المراثية ما يبقى بكل بساطة هو أن نوسع هذه الملاحظة لتشمل عملية  
التصوير في القصيدة كلها .

أما استنتاج أبي ديب الخنامي ، الذي يتصلق لشرح حركة القصيدة بوصفها تحقق موطناً بين متناقضات - الطبيعة في معابل القبيلة ، الحياة في مقابل الموت فإنه <sup>(١٢٩)</sup> ، كما سرى فيما بعد ، ليس استنتاجاً عاطفياً بقدر ما هو نافع وغير مشعر . إن المرء ليشك أن هذا الاستنتاج قد أقحم على القصيدة أكثر مما هو مستمد من صورها . هذه المحصلة الاستنتاجية لم تصف بعداً جديداً كما فعل لفي شراوس في أسطورة أديب ، ولم تحل لقرأ كما في تحليله ( شراوس ) لأسطورة أصل روني الهندي ، ولا كشف عن دوائر دلالية وإيحائية دقيقة ومتسعة دوماً كما في تحليل شراوس لقصيدة « القطط » .

لنعود الآن إلى أبي ديب في مقالته الثانية « قصيدة الشبق » حول معلقة امرئ القيس <sup>(١٣٠)</sup> . يصدم المرء هنا للوهلة الأولى التطبيق المعلن للطريقة نفسها مرة أخرى . وهي إقامة التناقضات ، الأضداد التي لا تبدو في القلب دقيقة ولا مقبولة تماماً . كيف يكون الدحور وحول صدان ؟ كل ما نعرفه أنهم ببساطة موضوع محلل لا يدل كلام أبي ديب على دعي بالأسس الاشتقاقية . نبي قد يطرح هذه الثانية بوصفها تشكل تضاداً بين مذكر ومؤنث . يصرح بالمثل أن ثانيه حبيب / مرسل تشكل تضاداً إذ إن أولهم حي والثاني جماد <sup>(١٣١)</sup> . وهذا كلام قارع الدلالة وليس مقنعاً أبشراً .

ولا تبرز حساسية أبي ديب الأدبية وقدره على الإدراك والتدقيق إلا حين يتخلى ، لبعض الوقت ، عن تقنياته الميكانيكية ، وذلك في مثل قوله

إن الحياة تظهر لحناً ملتبساً أكثر من كونها شيئاً يُسمح له بالانشقاق من داخل وحدة الأطلال . أما الدلالات الصحية للجبال والحيوية والطرارة في أسمى المكان ( توصيح والفراء ) وفي الآثار الدائمة على حياة الحيوان

(بهر)، فتخلق إحساساً بالحياة ولكن القصيدة مسكونة بلحظة تقهر لقوى الحياة تجعل من الفعل المشحون بالمشاعر (سجتها) شيئاً عظيم الأهمية. إن ذكر هذا الفعل ليس شيئاً تعصبياً أو غير ضروري، بل هو صورة لتوحيش من الرياح التي تمثل قوى معارضة، باسجة الأطلال، فتشي إحساس الجمال والرفاهية، ولكنها تقدم كذلك إحدى الهاتبات التي تنساب في تيار الأسى الذي يصوره الشاعر في بيت لطلع، مولدة عن طريق التفاعل فيما بينها حالة مركبة للوجود. إننا نجد، في جانب، إحياء للطبيعة وثباتاً للإحساس بالحياة في وسط الموت، ونجد في الجانب الآخر قوة تشير أحرار الشاعر وآلامه المبرحة وتضاعفها (٣٢).

إن المرء ليس مسمى مع ذلك لو أن أبا ديب قد لاحظ أن الشعراء يكشف عن شيء من طبيعته اسعير حين يصف قوة طبيعية مدمرة (تعمية الرياح للدار) من خلال نشاط إسمي حلاق «السيح» (إد) تستخدم لحظة سجع عموماً استخداماً مجازياً لتضم الشعر أيضاً) فحين تكون الدار العامرة بأهلها هي لسي-الخوهرى في الحياة الواقعية وتكون لأطلال مجرد هرب وعداء. من العكس هو الصحيح بالنسبة للشاعر لا يمكن أن تبدأ القصيدة حتى تكون الرياح قد سجت الدار وحولتها إلى أطلال بالية - هي موطن الشعر والشاعر من الواضح، على أية حال، أن الشاعر يلعب ظلالاً ودلالات محاذية أكثر دقة وتعقيداً من مجرد التصادم. ولذا يكون الناقد باختياره لهذا النوع من التحليل البشري كمن يتناول آلة غليظة ليعملها في مادة رقيقة جداً ولا تبدأ شفافية القصيدة في البروز إلا حين يفتي هذه الآلة جانباً ويلتفت إلى دهيته الحادة المصقولة

على هذا النحو (من الحدو) يصدر أبو ديب نقبياً صحيحاً للدلالة نحر الشاعر ناقته للعداء في داره حطبل :

يصور الجمل على أنه الفريان الذي يُقدم على مذبح اللذة الحسية صادا يمكن أن يصور الحده الحسية البدائية أكثر من دم حيوان مهرق وصورة العذاري يتعجزن بالحياة وهي يحتفلن ويتصاحكن ويتراهن على اللحم (٣٣).

ومع هذا لم يكن دقيقاً تماماً، لأن المشهد - كما سنقترح فيما بعد - ليس صورة للشيق البدائي بقدر ما هو صورة لحسية طفولية غير ناضجة

وفي حالات أخرى يخطئ أبو ديب، في عمرة حماسه لتجريد الصور الشعرية في قالب تحليلي، فهم روابط وعلاقات مجازية واضحة، فهو يصرح على سبيل المثال:

يحدد أول سبق لصورة نداء جنسياً بوحده في ثقافة الإنسان هو الجفاف / الطرود، وسبق أسمي هذا التعريض، احساس الطراوة، وتتمير وحدة الأطلال كما اوضحنا في جدول (١١) بغياب الماء والانسحاب المدهل للدموع، ولا يبدو أن ظهور هذين الملمحين يحدث بمحض الصدفة، إذ إن إحدى الخصائص اليمينية للقصيدة هي أن وجود شكل واحد من أشكال الطراوة يؤدي إلى احتفاء الشكل الآخر من الوحدة نفسها. ولا يظهر الماء في القصيدة إلا في الوحدات التكوينية التي توجد فيها مظاهر حسية أو تحقق حسي أو حيوية وحيثما يظهر المطر تتميز الوحدة بغياب الدموع، فالماء إذاً يلعب الدموع (٣٤).

بل ينبغي أن نعزل إن الماء العذب والمطر في الصورة الشعرية العربية لتقليدية مرتبطان بالخصب والماء والحياة والحب من جهة، استسقاء الشاعر ودعاؤه بمرول المطر على الأطلال والديار - لعلها تحيا من جديد ويحب معها حبه أيضاً، ومن هنا أيضاً جاء الوصف التقليدي



لريق المحبوبة بالماء العذب البارد إن هذا يفوره يساعد على فهم مشهد العاصفة في نهاية معلقة امرئ القيس والعاصفة رغم عنفها المدمر، تأتي لكي توارن قحفل الأطلال وجفائفا، وهي تعمل بالنظر في علاقتها بالياء التقليدي للقصيدة الجاهلية - بوصفها شكلاً مكثفاً ومرحرحاً عن محله للمطر الذي يستحضره الشاعر عادة في وحدة الأطلال. هكذا حين يأتي سول الأمطار على الأطلال عند لبيد في مكانه المعتاد من قسم النسيب بحيث تتم الدورة الكاملة من الجفاف إلى الخصب في مكان واحد، فإن امرأ القيس قد فصل بين نصفي الدورة وكشفها كتوبع من النحيوض عن هذا الفصل. أما بالنسبة للمدح، فإن الصورة الشعرية العربية تربطها، كما نعمل نحن، بالماء الملح الأجاج الذي يدل على الفرح والمقام يعرف لشاعرناش المدح على حب صانع وخصوبة (حسنة) **تتحقق وهذا بوسع** لاستعمال الشعري في الفترة العباسية أن يربط هذا يتعلق بنوع أنماط المجازية التقليدية المختصة هنا، يقول أبو عامر.

كادت مجاورة الطلول وأهلها يوماً غداً الورد فهي يحار (٣٦)

من هنا جاءت غرارة المدح في وحدة الأطلال من معلقة امرئ القيس إنها تكثف على المستوى الحرفي الخواء الروحي للشاعر، والعلاقة المتصرمة مع صاحبه، والهجرة عن موطن الحب؛ كما تجسد على المستوى المجازي الخواء التميزاني للأطلال ومحلها وعدم حصوتها السبب في عدم وجود الماء (هي الأطلال) هو ببساطة لأن ماء المطر أو الماء العذب والمالح أو المدح تشكل أصداً متعارضة - الخصبية والقحط، الفرح والأسى بالإصافة إلى هذا، فإن جانب الخصوبة في الصورة وفي الدورة الطبيعية، في هذه القصيدة - كما أشير من قبل - قد رشح إلى نهاية القصيدة

هذا التصرف في البناء - التقليدي للقصيدة من قبل امرئ القيس - هو أساس الحدة العاطفية التي يدعي أبو ديب أنها السمة المميزة لهذه القصيدة . ومع ذلك ، فإن هذه الزحزحة البسيطة لأشد العاصر البيوية رسوخاً وما يصاحبها من دلالة مجازية هي بالنصيط ما يخطئ أبو ديب ملاحظته هي كل تحليله البيوي .

أود أن اقترح هنا أنه بوسعنا ، من خلال تحليلنا لعملية الزحزحة والتصرف في عناصر عديدة من القصيدة القديمة ، أن نكتسب منظوراً أوسع للروابط المجازية والمطوية . على هذا الأساس ، مثلاً ، يرى لييد يذكر أقطار الربيع بوصفها مخلق خصباً وحياة جديدة في الأطلال ، ثم يأتي لي شبه قبيلته بربيع دائم في وحدة الفخر - هذه الحقيقة تكشف عن الربط المجازية التي سمح لامرئ القيس بأن يُعبر العاصفة محل الفخر - وهذا عدول عن **بنية القصيدة** التعبدية تركه أبو ديب بدون تفسير . حسب هذا المنظور ، يصبح من الواضح أن مشهد لُع البرق وعنفوان العاصفة وقوبها لعميقة اندمجه مع حليها للعصب والحياة الجديدة ، تشكل ، مهما كانت مكرونة من عناصر غمطية مألوفة ، بديلاً مجازياً من عنفوان الرجل في القتال والصيد ، ومن خصومه وأبوتة لجبل جديد وتربته ، وهذه يد العطاء والعمدة للمعجورين - بمعنى أننا نرى في مشاهد العاصفة بدائل عن العناصر الأساسية في الفخر القبلي التقليدي بعد هذا كله ، وبعد احتمال امرئ القيس الرائع بالذكر في أكثر أشكالها عطية ، يظل أبو ديب يدور في الظلام ، فهو يقول .

ولكن القصيدة لا تحقق أي توسط على المستوى الذي يُعد أكثر هذه المستويات جوهرية ، ويتمثل في عجز الإنسان وعدم قدرته على خد الخصب ولهذا لا ينتج عن شبكة العلاقات في القصيدة سل ، وإنما يسودها الجذب وتعشل محاولة سلب القوة الشيطانية التي تملكها الطبيعة برصعها الباعث الوحيد للخصب الذي يمكن أن يحدث

توازياً مع تلك القوى المدمرة والمعضية إلى الدمار ويدور أن القصيدة تلمح إلى أن القوى السالية هي الشيء الوحيد الذي يتحقق في واقع الأمر (٣٦).

لقد غابت عن ذهن أبسط أساسيات المعادلة التصويرية التي تساوي العاصفة الشديدة بالطاقة الجسمية (٣٧)

ينبغي أن يكون واضحاً عند هذا الحد أن الصلة بين موضوعات القصيدة الجاهلية وصورها وبنائها تتم من خلال روابط مجارية متشابهة تعمل في مستويات عديدة ، وتصدر عن تداخل معقد بين الصورة والأسطورة والطقس والنمط النموذجي ومن هنا ، فإن التصنيف المتعدد بعناصر التي تشمل علمها هذا السيج المعقد المنسج من المعنى (انصرد) ، في صداد ونوسف حربية بسيطة ينهار سريعاً لتحول إلى ممارسة تعوية ميكانيكية لامعنى لها .

أما لماذا ينبغي أن يحكم بالنقل على محاولة عدنان حيدر في تحليله لمعلقه امرئ يقبس على صوء حظه فذللمير يروب ( فقد - توسط - فقد - نصفه ) فذلك أمر واضح (٣٧) لقد كان يروب في تعامله مع الحكايات الروسية يحاول أن يؤسس بيئة عامة لهيكل من المواد التي يبدو في الظاهر غير مترابطة تماماً إنه باكتشافه سلسلة من ٣٦ وظيفة ، يمكن على صورتها تعكيك الحكايات في كل الحكايات

(٣٨) لا يبدو أن الكتابة على سوابق هذا فأبر ديبه يقيم قراءته لهذه المعقدة على أساس أنها تصدر عن دونه شعبيه جبة فهو يرى أن جرماً كبيراً من عليه التصوير يقوم على الاحراق الشعري الحصان السيل وهو يرى بالبات أن رحات العاصفة مظهر صورة للحظة الفروية كما يرى أن تعريد العاصف بعد العاصفة صورة للفهم - ولاسجاء الذي يعقب تلك اللحظة ولاأدري بعدد كيف تقول الكتابة أن هذه لمعادلة التصويرية قد غابت عن ذهن أبي ديب

قد أنجز احتراقاً علمياً في داخل كتله هائلة كان النفاذ إليها لولاد غير ممكن ، وهو إقامة نظام يمكن من خلاله نصيب الحكايات ومقارنتها . هذا النظام لابد أن يكون تفضيلاً أو احتزالاً عن عمد وبالضرورة القصوى . على سبيل المثال ، تأتي الوظيفة رقم ٢٥ التي سبها بروب و مهمة صعبة تستند إلى البطل ، في أشكال عديدة على النحو التالي

امتحان أو محبة بالطعام . كأن يأكل من الخبز حمل ثور أو حمل عربية . امتحان بالبار كأن يستحم في حمام سخان - محمر . تحزير الأثعار وامتحانات مماثلة كأن يطرح لغزاً لا يمكن حله ، أو بعيد رواية حلم ويفسره امتحان بالخيارات . . . اختيار القوة ، الخلق ، العبادة اختبار قوة التحمل مهمات بروب وتصميم كأن يجلب دراة ، أو يحصل على دستان عرس ، أو حارس أو أهدية . مهمات أخرى (٣٨)

لم تُصج الوظائف هنا تنوعاً هائلاً فحسب . بل إن هذه ، كما يقول بروب من أيديهِ هي أكثر الوظائف ثباتاً . في حين أن الشخصية الدرامية والمشهد المحلي وغيرها من التفاصيل تنوع بلا حصر وباختصار . فإن الاحتزال أو التقليل إلى أقصى حد ممكن ضروري لإيجاد العامل المشترك . من هذه الراوية تختلف القصيدة الجاهلية احتلالاً جذرياً عن الحكايات الروسية فهي القصائد ، مجرد العراء تجعل من السهل معرفة الموضوعات والصور والاستعارات التي تصفها ونظام ترتيبها . العامل المشترك بين القصائد أعلى كثيراً منه في الحكايات الشعبية . وهو علاوة على هذا . قد نقرر وصفه في مكونات القصيدة القديمة من قبل نقاد الأدب القدماء مثل ابن قتيبة (٣٩) وابن رشيق (٤٠) ، كما تعمّر حديثاً بصورة أوضح من قبل ريسانى يعقوبي (٤١)

كذلك حين يرسم حيدر في الجزء الثاني من الدراسة خطاطة مبينة على طريقة لفي شتراوس في تحليل الأسطورة ، فإنه بدلاً من الوصول إلى كلام دقيق ورسين ، ينتهي بتقرير ما هو واضح هل هذا التخطيط كله ضروري لكي نستنتج أن القصيدة التي تستهل ببكاء الشاعر على الأطلال وتنتهي بالفخر القبلي أو بعنوان العاصفة وهولها كف في حالة امرئ القيس تنحرك من السلب إلى الإيجاب؛ لا بد أن عدم صلاحية هذه الطريقة الصلبة قد أصبح واضحاً الآن . يقول حيدر .

تصف الخطاطة التالية العلاقات بين موضوعات القصيدة بطريقة تقتضي طريقة لفي شتراوس البيئية ومع أن هذه الطريقة سوف تصرف النظر بالضرورة عن لملامح شعرية في القصيدة لتركز بدلاً من هذا على العلاقات الموضوعية . لا أن أبعادها الآتية والرأسية سوف تساعد على فهم الأسلوب الذي استطاع به الجاهلي أن يتكيف مع الحياة في الصحراء ، وأهمية هنا في تصور للدلالة الكلية التي تطرحها هذه القصيدة<sup>١٤٢١</sup>

غير أنه ، كما سبق أن بينت وكما أمل أن أوضح أكثر ، لا بد أن تكون العلاقات بين عناصر القصيدة شعرية بشكل جوهري ، أي أنها مجازية ، وهذا هي المحصلة النهائية هو ما يجعل القصيدة قصيدة ، والقصيدة يجب أن تكون قصيدة على كل المستويات أي أنها ليست أسطورة ولا حكاية شعبية ولا طقساً موروثاً ومعنى لهذا السبب يبدو أن تخطيط حيدر للعناصر السطحية الظاهرة في القصيدة لاعتلاقة له بما يسميه الدلالة الكلية لهنية القصيدة .

أهم وأجدى من تطبيق حيدر للطرق البيئية محاولاته إدخال عناصر من التحليل اللغوي في شرح القصيدة . منذ أن لفت قرويد أذهاننا ووعيت الذات إلى الروابط الدلالية التبعثانية المتواشجة بين

الألفاظ المتجاسمة صوتياً، وليس بوسعنا أن نتجاهل اشتقاق أسماء الأمكنة ولا المصاميم الدلالية والمجدور الثقافيه لأسماء التيات والحيوان والنجوم وغيرها، بيد أنه على السائد، قيل أن بشطه هي تفسير هذه الأسماء، أن يحدد بوضوح علاقته، إن كانت مجازية، بالمعنى الحرفي للقصيدة، أو يستحصر شواهد عليها من قصائد أخرى أو من مصادر مماثلة.

على هذا النحو ( من التحليل اللغوي ) يقترح حيدر في قرأته لببيت المطلع من معلقته امرئ القيس علاقة اسم المكان سقط اللوي (طرف الكثيب) بالجحيم الجاف المسقط أو المجهض، وعلاقة الدخول بالدخول الذي يدل استخدامه على الاحتراق الجنسي؛ وعلامة حومل (السحابة السوداء)، لمطره، بالدخول غير أن حيدر لم يستطع أن يصل بمنظوره هنا إلى درجه لا شمار إذ يكتمى بالقول

جاءاً إلى حسب مع سقط اللوي اربط في الدهر بالجفاف والموت، يقف اسما المكان الدخول وحومل لشكلا عدداً مع سقط للوي حصوة وحياء يقابلها عجر (جسي، وموت هذه الأصداد مع تصاد آخر في جنوب وشمال، تُبرر ظاهرة مهمة هي الحركة من خلال الأصداد، وهي ظاهرة جوهرية لجذلية التعبير في الشعر الجاهلي<sup>(١٣)</sup>.

كلعادة، ليس بوسع السائد البيوي أن يقدم تفسيراً عما التنفد، بل الأخرى، فيما أحسب، أنها أمام دلالة تحتية لكامل البيت المرتبط مجازياً بالسياق الحرفي، وهو أن الإسقاط حدث بين التلقيح والحمل الكامل وهذا انفصاح بيولوجي عن العلاقة المحيطة وعبر المثرة بين الشاعر وصاحبه التي يكي لذكرها الآن وهي الصورة التي تشكل تقليدياً العنصر الاقتتاعي في القصيدة القديمة

مرة أخرى، لم يكن معالجة حيدر لأسماء الأشجار ( في البيت

لرابع ) مقعدة قائماً ، لأنه فشل في أن يأخذ في حسابه سياى التصوير الذي تتضمنه الروابط الإشتقاقية لألغاط أخرى في البيت . فهو مصيب في القول إن السمرة توحى بالخصوبة ما دام تنبع ثمرة مستساغة ولكنه يقع في الإضطراب حين يربطها بعبارة « حاضت السمرة » ، أي نزلت سائلاً أحمر . يقول لها « من الواضح أن الحبيص علامة خصوبة » . في حين أن الحبيص في الثقافة العربية وهي ثقافات أخرى عديدة علامة مَحَل أو عقم . إنه تصور حلقى<sup>(١٤٤)</sup> يجعل الأثر هار دابله والحقول قاحلة بل يبقى أن ملاحظ ، مالم يلاحظه حدر . أن السمرة هي شجرة آلهة القمر الجاهلية « عرى » . وبهذا تصبح الرابطة واضحة بين الدور الشهيرة النسائية . ودورة القمر . والحبيص المجازي للسمرات . من الواضح على هذا الأساس أن « سمرات الحى » عبارة تحمل استعارة لنساء الحى ، فهي مثلهن تحبيص وتثمر و تحمل فاكهة كذلك يُصور الشاعر بصمته باق حنظل . وبني هذا ألا تلاحظ عن مرمره الشخصية نحو علاقته المتصرمة ثم إذا انبعث حدر في ملاحظته أن الحنظل يستخدم في مختلف الإناث للإسقاط . فإن الحنظل مسخدم للتعبير عن عقم هذه العلاقة وعدم إثراء - إنه إذا ينقف الحنظل بدلاً من أكل ثمرة السمرة اللذيذة التي يوحى ارتباطها بمرمر القمر بالخصوبة الأثنوية (♂) ، كما توحى بهذه الخصوبة الدلالات الجذرية في لفظة « حى » (وهي حرفياً تعنى القبيلة . ولكنها اشتقاقياً تعنى الحياة ) . وكذلك « تحملوا » (معنى شدوا الأمتعة للرحيل ، ولكنها مرتبطة بحمل المرأة وحمل

(١٤٤) تكوين الياضة في ربطها هنا بين المرأ والقمر قد وقعت في خطأ نصيري مصدره ثقافتها العربية حيث القمر في هذه الثقافة مؤنث والشمس مذكر وعلى أية حال ، لا يبدو تحريجاته الاشتقاقية هنا مقعدة أبداً . فقد وقفت في نسطه الذي حدرت منه وانتهت به حيدر . والواقع أن حيدر أكثر منها اتصالاً بالنس وبساله الثقافي في هذه النقطة بالذات على الأقل

الاشجار بالشمار ) في المقاربة التقديرية ، علياً أن نشئ هذه الروابط المجازية منطق ووضوح ، لا يكفي أن تقول كما يقول حيدر : « إن حضور السمرة ، لخاص في صحن النار حين يكون الشاعر وصاحبه يعيشان فيها معاً ، يشكل تصاداً متعمداً مع النجربة المجهضة التي يعانيها الشاعر وحيداً في ساحة النار العاقية المهجورة » (٤٥) .

يبدو أن حيدر قد كان على المسار التفسيري الصحيح ، ولكنه يخرج عنه عند نقطة ما على الخط ، ففي جانب . من الواضح أنه بإدخاله في النقاش هذا النوع من التحليل الإشتقائي الثقافي قد قدم مساهمة هامة ، ولكنه يعطين أحياناً في تفاصيل التأويل : « ويسي » ، مع الأسف الشديد ، لهذه الطريقة حين يحصر نفسه في مناقشتها من خلال التضاد وحسب .

للحصول على فصل نموذج من التصبغ لاجل هذا النوع من التحليل للدلالة لاسطورية والقصصية والشعافية في أسماء البت والحيموان ، علي أن يرجع إلى مارسيل ديتيان في كتابه **حقائق أدونيس** (٤٦) ، الذي يعرض فيه المؤلف دوماً وهو يطبق نوعاً من التحليل لبيوي الشراوسي - عن إثباتات وشواهد أخرى مساندة في ميدان واسع من المواد الإغريقية الأسطورية ، والطقسية ، والأدبية ، موسعاً بهذا دراسته وحسباً لها بدلاً من تقليصها في اختزال لا أساس له .

مثال آخر سوف يجلو أكثر ما أنا بصدد من القول إن حيدر لانتقصه للملاحظة ، غير أنه بتطبيقه هذا النظام التقليصي للأصناف بحساس زائد يشعطي المعنى الحقيقي للقصيدة . إن حيدر ، وهو الشراوسي المنصج إلى درجة النصب ، لا يكاد يتجاوز فكرة « لني » والناصج في معلنة امرئ القيس ، فهو يعلق على هذه الفكرة :



أما أن البحث عن الرقعة هو الفكره الجوهرية المستحددة على دهى الشاعر، فإن هذا المعنى سوف يتصح حين نقارن اللحم الذي ( في دارة جلجل ) باللحم الناصج في وحدة الفرس . سيظهر لاحقاً أن العرس - وهو الوسيط الوحيد في القصيدة والبطل المثالي للشاعر - يسجع في الذئق عذاري الوعل . ويمتل بعضهما لكي يتكفل بإطعام الشاعر وأصحابه الرجال لحمًا ماضياً لاتبناً . فمن جهة ، ينحر الشاعر باقته الخاصة لكي يطعم العذاري لحمًا نيئاً ، وفي الجهة الأخرى ، ينحر العرس عذاري الوعل ، ولحمها يكون ناصجاً قبل تقديمه . إن تراكب هاتين الحادثتين بشكل الدلالات التحببة للفعل والتجاذب في الصيد عند الشاعر ثم عند العرس على التوالي ( أي فشل الشاعر ونجاح الفرس ) ، وهما يبر لي . **والناصر يكمن المحس الكمل للتعبد : فشل/ نجاح** (٤٧)

لقد قال حيدر في فقره سابقة : « يعرف على الأقل أن النصارى عذاري » . وأنهن مربطات في المعى باللحم سيئ « (٤٨) كيف يكون قريباً من الصواب إلى هذا الحد، ومع هذا يخطئ دلالة الصورة<sup>١</sup> إن لمعتاح لعدم توفيق حيدر ها يكمن في تفسيره للبيت رقم ١٢ ، فهو عبده يعني أن العذاري أكلن بالفعل لحم الباقه نيئاً؛ في حين أنني أفهمه فهماً حرفياً، بمعنى أنهن كن ينقادن باللحم لعباً وغيثاً من غير أن يأكلنه إن نقطة الصورة هي بالتحديد في كون اللحم النيئ لا يؤكل (\*)

(\*) الواقع حسب سياق الصورة أن العذاري كن يترامدن باللحم النيئ الزائد بعد أن شهن منه ناصجاً . وليس يرسهن أن يأكلن إلا اليسير جداً من لحم الباقه . وفي هذا مشهد يفسح امرؤ القيس عن غيبته وسره الأميري وتصبهته بكل ما هو نفس في سبيل اللذة الحسية . ومن هنا يظهر عدم الدقة في التفسير عند حيدر وستكفيش

العناري، أي الفتيات الصغيرات اللاتي لم يبلغن سن الأنوثة الكاملة بعد (١٠)، هن مجازياً لم يغير ماصح وغير جاهز للاستهلاك. ثم يتلاعب امرؤ القيس بالرابطة النمطية الأصلية بين الأكل والجنس. لشاعر والفتيات بوصفهم جميعاً بعدم النصح إذ يلعبون ويعشون باللحم بدلاً من طبخه وأكله. ثم تُستحضر أيضاً الرابطة النمطية بين القتل والجنس في الصورة التبادلية، صورة عداري الظباء (والظباء هي الاستعارة التقليدية للفتيات) التي تُقتل في الصيد ثم تُنصج وتزكّل، وهذه استعارة للاقتصاص. فالعناري هنا ماضجات وجاهرات للاستهلاك الجنسي كما يكون اللحم الماصح حاضراً للهضم وقد لا يكون حيدر مختطفاً تماماً بعمل مثل هذه الفعزة التجريدية البعيدة من: مني / مطبوح إلى إحقاق / مجاح، مع أن النص: مني غير ماصح / ماصح كان سيكون أكثر دقة. ولكنه يخطئ رسم الموصوع، وهو: لك التفاعل بمرير بين المعنى لأولى والاستعارة الذي يحس نصيبه قوتها

### طقس العبور بوصفه نموذجاً شعرياً

عند هذا الحد أود أن أشرح أن ما يقدمه علم الأجناس البشرية والنقد الأدبي لتحليل الشعر الجاهلي أكثر بكثير مما تقدمه تقنية شتراوس في تحليل الأسطورة. لقد اكتسب الأنثروبولوجيون قدراً كبيراً من المعرفة بالفكر المظفي والاستعاري (والإشعارة هي قبل كل شيء شكل من أشكال القياس المنطقي والعكس بالعكس) الذي يحدد الدلالة التحتية للطوطم والطقس والأسطورة، وخصوصاً في علاقتها

(١٠) ليست هذه بالاصط هي دلالة لفظ «العناري» في الشعر العربي القديم فالشعراء العرب يستخدمون هذه اللفظة للشعر بالما. الجمعيات عموماً رداً الأصغر منهم سناً وقد بلغوا من الشيخوخة. وروى نعي كلمة العناري عموماً البات اللاتي لم يتزوجن. ولكنها لا تعني بالضرورة أنهن غير ماضجات أو لم يبلغن سن الأنوثة. عبر أن هذا لا يمتنع من القول إن السياق التصويري في معالقة امرئ القيس رداً دل على أن عداري ذرة جلجل كن صغيرات وغير ماضجات بالتفعل

بالنظام الاجتماعي ، ومع هذا فإن أبا ديب وحيدر ، مع اصرارهما على الجانب الشعائري في الشعر الجاهلي - وهو الجانب الذي تركاه بدون تفسير<sup>(٤٩)</sup> - يفتقران في الإفادة من الأعمال الأكاديمية الواسعة في هذه المبادئ .

ومن هنا أود أن أقدم طمس العبور أو طمس الانتماء ، كما صاغه علماء الأجناس البشرية المحدثون مع ما يصاحبه من معاني الموت والولادة والسديس والتطهير ، بوصفه حطاطه أو غوذاً استعصارياً لبيئة الموضوعية والشعرية في القصيدة الجاهلية . عن هذه العملية الشعائرية يقول تيرمر :

لقد بين قان جيب أن كل شعائر العبور تسم بثلاثة أطوار هي العراق ، والهامشية . أو انعكسه لي تعني الخافة في اللاتينية ) ، والاندماج الطور لأول ( وهو العراق ) يتخصص سلوكاً رمزياً دالاً على انفصال شخص أو مجموعته انحصاراً عن نقطة محددة سابقة في البنية الاجتماعية ، أو عن منظومته من القيم الاجتماعية أو عنهما معاً خلال الفترة الهامشية المعرضة تكون صراع الشعائري (أو الشخص العابر) مبنية ، فهو يمر عبر مجال ثقافي له القليل أو لا شيء من سمات الحالة السابقة أو اللاحقة . في الطور الثالث ( طور الاندماج أو الانصواء ) يكون العبور قد استكمل ، ويكون الموضوع الشعائري ، فرد أو جماعة ، مرة أخرى في حالة مستقرة نسبياً ، وبهذا تصبح له حقوق وعليه واجبات من حيث علاقته بالآخرين في بركبية بنوية محددة بوضوح ؛ ويُتَظَر منه أن يتصرف بما يتفق مع أعراف مرغية ومستويات أخلاقية ملزمة لمن يختصهم مكانة اجتماعية تخضع لنظام ذلك الموقع<sup>(٥٠)</sup> .

يبدو الشبه واضحاً بين القصيدة الجاهلية المكونة من الأطلال / الطعائن ، ومن الناقة والرحلة الصحراوية ، ثم الفخر القبلي وبين

تودج قان جنب المكور من العراق والهامشية والإندماج إن فحص سمات طور الهامشية من طقس العبور سوف يجئوا لنا الملامح الموضوعية والتصورية في الرحلة الصحراوية التقليدية والقهر القبلي عد لبيد، وسيجلو هذا الطور كذلك عند امرئ القيس سلسلة اللقاءات العرامية غير الخالقة، والذب، ومشاهد الليل التي تشكل الجزء المركزي في القصيدة، ومشهد العاصفة الختامي الحالة الهامشية التي نقرنها على هذا الأساس بالرحيل بوصف بطرق عديدة كما يلي :

إن الدوات الهامشية ليست لها ولا هناك : إذ تكون بين وخلال المواقع المقررة والمرتبطة بالقانون والعرف والعادة ومراسم الاحتفال . وهذا يجري التعبير عن سماتها اللطيفة وغير الثابتة بأشكال عديدة من الرموز في الجسميات التي تفسر التحولات الاجتماعية والثقافية . على هذا النحو ، يجري ربط الهامشية في انعكاس الموت، وبالوجود في الرحم ، وعدم الرزية وبالظلام وبالازدواجية الجنسية ، وبالتوحش... (٥١)

خطر يكس في الحالات الانتقالية ، لان الانتقال ببساطة ليس في الحالة الأولى ولا في التالية ، إنه وضع لا يمكن تحديده ، إن الشخص الذي عليه أن يعبر من حالة إلى أخرى يكون هو نفسه في خطر ويكون مصدر خطر على الآخرين . حين نقول إن الأولاد في شعيرة العبور يقامرون بحياتهم ، فإن هذا يعني بالصبط أن خروجهم من دائرة البنية الرسمية ودخولهم في الهوامش يجعلهم يتعرضون لقوة كافية لأن تقتلهم أو تحقق وحولتهم . إن فكرة الموت والبعث لها بالطبع وظائف رمزية أخرى يموت العايزون عن حياتهم القديمة ويعيشون لحياتهم الجديدة إن المخزون الكامل للمعاني المتعلقة بالتنيس والتطهير يستعمل لكي يحدد جاذبية الحدث وقدره الطقس علي أن يصنع رجلاً .

خلال الفترة الهامشية التي تفصل بين الموت الشعائري والبحث الشعائري يكون الأشخاص وهم يهبرون أو يشأون مسودين مزقناً . وخلال فترة العبور لا يكون لهم مكان في المجتمع . أحياناً يعيشون قريباً بما يكفي لحدوث اتصالات غير محطط لها بين الفئات الاجتماعية التامة وبين المبردين . وحينئذ نجدهم يتصرفون كمجرمين خطرين . يستبيحون قطع الطرق والسرقة والاعتصاب للدرجة أن هذا التصرف يبدو مطلوباً منهم أو مفترضاً فيهم . إن التصرف ضد المجتمع هو التعبير المناسب لحالة الهامشية . أن تكون في الهوامش يعني أنك قد أصبحت على صلة بالخطر ، وهي صيغ التسلط والقوة (٥٦)

حين يعود الآن إلى القصيدة المطروحتين للنقاش ، ينبغي أن نلاحظ أولاً أن هناك محاولة لربط المراحل لثلاث في حطاطة طقس العبور بالدورة الطبيعية **الفصلية** وبالإنتماء في النهاية لكي يتغلب على سيطرة الطبيعة عن ضرب من المجتمع والشعاع . هكذا نرى أن الموت الشعائري في معلقه ليبدأ به تحويله مجزئاً من الشاعر إلى الدار الدائرة المهجورة خلال الفصل الجاف أم العراق أو رحيل القبيلة (الظعاني) ، فربما قد حدث قبل عفاء الدار مدة طويلة . يمثل الارتحال عبر الصحراء حالة انبعاث الشاعر العابر ، وهي حالة يؤكد لها ارتباط الشاعر - عبر ناقته الأليمة - بالثور الوحشي وأنشأه وهما صغزلان عن القطيع بقاسير المشاق والأخطار في المراحل المتقدمة للدورة الفصلية . وكذلك ارتباطه بالبقرة الوحشية المسبوغة . المعزولة عن القطيع . التي افترست الذئب فبرها . والتي تصارع كلاب الصيادين . هذه الحيوانات استعارات مركبة لحالة العابر المبرود . فهي حيوانات وليست بشراً . متوحشة لا أليفه . وهي إلى هذا متحرلة عن القطيع - مسبوغة عن مجتمع الحيوان .

بعد ذلك تتحرك القصيدة مباشرة إلى الفخر الشخصي . وكله يعتمد على علاقات الشاعر الاجتماعية في القبيلة وفي المجتمع

الأوسع . أي اندماجه في المجتمع بصفته رجلاً أو ذكراً تام العسوية يقهر أولاً بمقاتلته الحميدة في الشراب والصيد والصحبة . ثم يلتفت إلى وصف الفرس ، رمز الغرومية والذكورة ، الذي يحمي القبيلة في الحروب ، هكذا يكون الفرق وأصحاباً بين الساقة والفرس الساقة وسيلة الرحيل والفران والتنقل عبر الصحراء ، وعليها يكون محنة التنبؤ / العابر / النصحية ؛ في حين أن الفرس هو آلة الحرب والصيد ، يحمي القبيلة ويغدها ، وعليه يحتفل الشاعر بصفته عصواً محارباً / مظفراً . على هذا النحو تمثل لمطباتان على التوالي مرحلتين الهامشيّة والاندماج في حطاطة طقس العبور

ثم يؤكد الشاعر مرة أخرى حالة اندماج العابر بصورة أكبر من خلال الاحتمال بالقيم المزمّنة الأكثر جوهرية في مجتمع القبيلة : الثأر ، وقوانينه هي الأساس التي **تحدد القرابة** أو السب ، والتصحية أو القربان ، وهي وسيلة أخرى لتثبيت السب . وأخيراً الكرم أو الصيافة ، وهي القيمة التي تميز قبور الصحراء . عن قانون الغاب (٤٣) إطلاقاً من هذه القيم ، يتارع الشاعر مع قبائل أخرى حول لدية ، ويدعو إلى تاقية المبسر لكي يُجري انقمار عليها وتورع على المعورس ، ويغوم بإطعام الغريب والضيف ( ٧٣ - ٧٧ ) . هكذا يرى أن الشاعر لم يعد يصور نفسه بصفته مبدّناً في البراري ، بل يصمّمه عضواً قبلانياً تام المسؤولية . وفي القسم احتامي من القصيدة يُشار إلى اندماج العابر في مجتمع القبيلة بواسطة التحول من « أنا » إلى « نحن » ( البيت ٧٨ ) . وذلك حين يتحول الشاعر من مدح الذات في الفخر الشخصي إلى الإشادة بكرم القبيلة وسبها ومثلها العليا التي يجد الشاعر فيها نفسه الآن . بعد ذلك يأتي الربط المجازي للرجولة التامة والقبيلة المسبعة المعصية بالربيع الدائم ليستكمل وليتغلب على الدورة الموسمية التي بدأت بالأطلال في الفصل الجاف . وهو ربط يحدد انتقال الشاعر العابر

من الفراء والهامشية - على المستوى النفسي والاجتماعي إلى العصرية النامية والمشاركة في القبيلة

سوف تثبت هذه الخطاطة أو الاسمارة بالإضافة إلى ما تقدم أنها أكثر إصاعة في الكشف أولاً عن الروابط الدلالية بين الوحدات التكوينية لمعلمة امرئ القيس ، وهو جهد لم يسجد فيه أبو دهب ولا جيدر ثم في استخلاص دلالة أعمق في كثير من صور الشاعر .

تقدم افتتاحية القصيدة - كما قيل سلفاً ، صورة للرحيل ، وللعناء ، والقحل الطبيعي ، وللحسوبة المحبطة والدموع الحارة المألحة ؛ وهو مشهد من الواضح ارتباطه بطور « الفراق » ( الأبيات ١ - ٦ ) . ويُشار إلى القسم الثاني ( ٧ - ١٣٧ ) الذي يدور حول مغامرات الشاعر العرامية عموماً بصعته تسيباً **تنبأ** ، ولكنه بالقبس إلى نموذج طقس العبور يوازي طور « لهامشية » ، وبها يكون له صلة بالرحيل أو الرحلة الصحراوية في التصبده انمطية السيب في هنا ( في ارتباطه بالهامشية ) يعود إلى أن كل هذه المغامرات تُصور بوصفها غير شرعية تماماً ، أي أنها خارج إطار المجتمع وقانونه التشريعي للزواج . إنها معامرات غير متتجة ولذلك فهي ضد المجتمع . أول المغامرات المروية تحدث مع أم الحويرث وجاراتها أم الرباب . حين يرحي اسماهما بالأمومة ، فإن هذا لا يؤكد سوى حرمان الشاعر من الأبوة ، وذلك لأنه حتى لو قادت المعاصرة إلى درية فليس يُعترف بأنها من نسله رائحة المسك والقرنفل المتنوعة من المرآتين تشكل - كما في المعطورات والبهارات في أسطورة أدونيس - صوراً ترمز للجنس المحرم والإعواء أو الفتنة في مقابل المعاصرة الحلال في الزواج (١٥٤) .

الحلقة الثانية ، نحر الناقة لعذاري دارة جلجل ، تقدم صورة جنسية غير ناضجة وغير مكتملة إلى النهاية ، إنها سارة ولكنها ساذجة

كما توحى بذلك صورة العذاري وهن يرتقن باللحم التيء ( يدلأ من طهيه وأكله ) . هذه الصورة كانت تُعد دائماً مشهداً للفرج السامر أو غير المتحفظ ، ولهذا فإن قراءة حيدر لها بصفتها مثل « عدم نجح » قراءة خاطئة . ومع هذا فإن الجنس غير الناصح وغير الشرعي هو في النهاية غير منسج . إن المقامرة كلها طائشة « كهداب اندمقس المقتل » .

أما المشهد الغرامي التالي فهو مشهد هزلي يصرفه الشاعر / المحب الأرعن على إغواء عتيرة في هودجها وهما مرتحلتان وهذا المشهد مره أخرى يشكل نقيصاً مباشراً للعلاقات المحافظة خلف أروقة الحيمة الشرعية . اهتزاز العلاقة وصغب الإغواء كذلك تعمقهما صورة البعير المثقل وهو يتعثر تحت وطأة هودج مهوود متعائل هذه الفتاة تتذمر مثل كل الفتيات ، ولكن من الخط أن نأخذ تدميرها بجديفة ، الشاعر بالفعل لا يتلقى كلامها بجديفة **ولكن حيدر مع الأسف ينفاه كذلك وبالتالي يغطي هزلية المشهد حيث يقول**

من دون نجاح أيضاً يجري لها - الشاعر بعينه ( في البيت ١٣ )  
حين يدخل هودجها - تقول له « ععرب بهيري يا امرأة القيس فانزل »  
(البيت ١٤) . بعد ذلك يأمرها أن ترحي رمام اليعبر ويطلب منها ألا تحرمه من جباها المعلل . وسواء كانت شبه جادة أم لا ، فمن الواضح أنها لا تريد في هودجها ولا تريد أن يقبلها أو يدوق جنتها (٥٥) .

علاوة على هذا ، فإن ترجمة أريي وترجمة حيدر لعبارة « جناك المعلل » مظللتان كلاهما حرفياً توحى عبارة « إن جاك ينبغي أن يذاق مرتين » بأن الشاعر قد داقه من قبل مرة واحدة على الأقل ، ولديه الآن ما يبرر عودته لطلب المزيد .

المقامرة التالية التي يرويها الشاعر المتعلقة بالحامل والمرصع تُعد تقليدياً واحدة من أكثر المشاهد الحمسية العاصحة في الشعر العربي . يعلق



أبو ديب على هذه الخلقة وأهمية صورها للقصيدة كلها .

لا يوجد عند امرئ القيس . وذلك على التقيض من لبس أي اهتمام بهذه التجربة الإنسانية الحيوية ( حفظ الحياة من خلال التماسك ) ولا يظهر في معلقته أثر لدوره إلا في سياق تلاحم جسي يصع الشاعر فوق امرأة مرصع تهجر طفلها الباكي حتى لا تقطع لحظة الحدة الدورية . وهكذا يظل الطفل في دور الآخر . ويعني ظهوره ، سواء عند الشاعر إلى ذلك أم لم يحدث ، انقطاع لحظة الحدة وإنساد ما بعد جوهر الحياة بالسبب للشاعر .

ولكن انطلاقاً من نموذج طقس العبور ومن شحنة الحب المحظور التي هي العامل المشترك في كل هذه الخلقات العرامية . تستطيع أن تجري بعض التعديلات على ملاحظات أبي ديب أولاً : قبل كل شيء ، مادام سوف تفسر العاصفة نسباً معارياً بصفتها تعبيراً عن طور « الاندماج » في شعيرة العبور ، فإن عدم اهتمام الشاعر بحفظ الحياة من خلال الإنجاب سمة من سمات السلوك الانلاحمي في طور « الهامشية » الذي يحصل في انزوع جرم كبيراً من تقصيدة ، وبكيفية العصر الحثامي فيها . وعلاوة على هذا ، فإن حصور الطفل ليس لكي يقطع أو يفسد الطبيعة عبر الشرعية للعلاقة ، بل لكي يصعد حدثها ، وهذا بالصيغ هو الجانب الذي يستمعيه الشاعر العابر في مرحلة الهامشية وهناك بالعمل اعتقاد لدى العرب بأن معاشره المرضع صار بالرضيع<sup>(١٥٧)</sup> . ليس العقد المقدس بين المرأة وروحها هو وحده الذي انتهك ، بل لقد هُدم أعظم رباط محظور في الطبيعة وفي المجتمع على حد سواء . هكذا يكون في حمل المرأة وأمومتها تصعيداً للجانب اللاحمي المحظور في العلاقة - تقطع المرأة من أجل هذا الحب الروابط الاجتماعية والأخلاقية والطبيعية من الحنان والواحد : أما بالسبب للشاعر ، فإن العلاقة غير مشرفة ما دام أنه ليس أباً لنطفة الحامل ولا لطفل المرضع<sup>(١٥٨)</sup> . وأخيراً ( في البيت ٨ )

تحلف المرأة يميناً لتصرمته ، وما لكي تستأنف دورها ومكانتها  
النصحية في المجتمع

وتأتي هذه الحلقة متبوعه بحلقة فاطمة المدللة التي يمثل دلالتها  
وعيشه مره أخرى نقيضاً مباشراً للبيئة الأسرية الأمومية المنتجة باستمرار  
في المجتمع . وعن حصة هذه الحلقات من المفردات العرامية يقول  
حيدر .

تأخذ معاني النجاح والفشل أبعاداً جديدة حين نؤخذ الوحدات  
المتعلقة بالنساء . مجتمعه إن درجات الرضى وأشكاله المتسوعة تتقاطع  
مع درجات النساء وأشكالهن المتسوعة من العذاري ( في الأبيات ١١ -  
١٢ ) إلى عيزه ، وهي امرأة ماصجة للشاعر معها علاقات غرامية ( ١٣ -  
١٥ ) إلى الحامل والمرضع ( ١٦ - ١٧ ) إلى فاطمة التي كانت علاقة  
الشاعر بها مثل علاقته بعتيرة ، تكون لديها صورة كاملة عن المرأة من  
عدم النصح الجنسي إلى النصح (٤٩)

هكذا يبدو حيدر واعياً بالمدى الدلالي للصور ، ولكنه يخطئ النقطة  
الحاسمة : فالصور لا تعبر بالمدى الدلالي لجميع النساء ، بل مدى  
العلاقات غير الشرعية كلها . لذا هنا أمام قضية تتعلق بالنجاح والفشل  
- إذ يبدو أن الشاعر قد مال كل ما جاء من أجله - وإذا كان في النهاية  
يخرج مرفوضاً ، فإن هذا ليس إلا لأن العلاقات كلها مجرد علاقات  
لإشباع الرغبة ، بلا أمل أو نية لجعلها شرعية وهي على هذا الأساس  
بظبيعتها علاقات عقيمة وغير منتجة بعد ذلك يصل حيدر طريق  
القراءة بصورة أكبر في تأويله لشهد الإغواء النهائي المتعلق ببيصه الحذر .  
فهو بعد العبرة المقتبسة أملاً يستمر في القول .

يصبح التأويل أكثر وضوحاً حين تكتسب البيضة نفسها في الوحدة  
لتائية ( ٢٣ - ٤٣ ) صفات المرأة الجامعة ، فهي تقدم بوصفها نوعية

جامعة للمعدنية وعدم التصحج والتصنع والعشيرة الجسسية إن منطلق الرؤية الجاهلية هو الذي يحتم مثل هذا الطرح . إن الشاعر هنا يسمح للمرأة الوحيدة التي كانت له معها علاقة مرصية بأن تكون المحصيلة الجامعة للنساء . الثلاثي يرفعه بطريقة أو بأخرى يبدو الأمر كما لو أن الرقص لا بد أن يقود إلى نقيضه ، إلى القبول ، تماماً كما أن الليل والحرن لا بد أن يقودا إلى ضوء النهار وإلى الفرح . إن امرأ القيس لا يكون محطاً لرؤيته الحقيقية حول الحياة والموت إلا حين يجعل البيضة رمزاً لعبوله<sup>١٩</sup>

على الرغم من أن نظريته إلى بيضة الحذر بوصفها تشكل مجموع النساء في الحلقات السابقة نظرية صائبة ، فهو محطّ في اعتقده أن علاقته بها كانت مرصية أكثر أو أقل من غيرها ، أو أنها تقدم قبولاً يوارن حالات الرقص الأخرى . بها مذكرى ابنة أو المقوية الكبرى (وليس المرأة الجامعة كما ستري) هي الثمرة المحظورة بامتياز . إن علاقته بها فاشله وغير مشرة كالسيف . كما يشير إلى ذلك عشهد الليل الذي يتلوها مباشرة . وكما يمكن أن تكون اللغات التي حصل عليها من هذا الغرام آتية ، فهي مع ذلك عظيمة ، والشاعر يجعلها تشاركه في الإحساس بها . كل صورة تعمل في حلقات لكي يخلق الحلقة المحصورة الكبرى (٢٢ - ٤٣) ولكي يؤكد بهذا العمل موقف الميود الهامشي الاجتماعي في الشاعر العابر

بن صفة « بيضة الحذر » تشير أولاً إلى العذراء المخبوءة بعناية أو إلى لروجة المحروسة يعاقفه الغيرة في حيلة النساء . يتلو من هذا أنه من الحظر على الشاعر رؤيتها : مرة أخرى لم تكن ترجمة أبري وحيدر صحيحة تماماً ، فالبيت رقم ٢٣ يعني أن يكون معاً « خباياها الذي لا سبيل إليه » . أي لا بد أن يكون في الوصول إليه محاطة إن الحظر الذي هو من ساعات طور « الهامشية » . وفي هذه الحالة من ساعات لمباشرة غير الشرعية ، تزداد حدته في البيت ٢٤ الذي يصور حراساً

وأقارب ذوي غيره ، متعظين لدم الشاعر لو أنهم فقط لديهم الجراحة على قتله غيلة السيدة الفاتنة المتحللة من نصف ثيابها تنتظروا ، ويتسلل المحبان ( كما لو أن هذا العمل يحصل لتأكيد الطبيعة الاجتماعية في العلاقة ) من دائرة المؤسسة الاجتماعية في الحي ليمارسا الحب في البرية على كثيب رملي متموج<sup>(٦٦)</sup> أما الوصف الحسي التالي للصاحبة . فبإيه واحد من أعظم مشاهد الإثارة الأثرية ، ولهذا لا ينبغي مساواته بمجموع النساء في القصيدة : إنها فيتوس ، وليست جونو أو مينيرفا . أما كونها تجسد تقيض التحديد المجتمعي لوظيفة المرأة - التي تحمل وتلد وترضع الجليل الجديد ، وهذا تكفل تناسل القبيلة وبها - فإن هذا المعنى واضح في البيت رقم ٣٧ .

وتضحى حينئذ فوق مرشها تؤوم لصحي لم ينتطق عن تهلل

إن المسك الذي هو رمز الانغواء ، وكذلك الابدان الرخصتان في البيت ٣٨ ، كل هذا يجعلها العنوسة شامدة وليست لروحها المثالية . إنها آلة فحمة لإشباع لحس أكثر من كونها عسراً متجاً في القبيلة ويبدو أن المشهد كله يتشكل من إلهاء منتظم لزواج وتلقيح الاجتماعية اللازمة لتأسيس القبيلة . وبالمثل يصف البيت ٤٠ هذه الفاتنة المغيرة بكونها عامل انحلال في المؤسسة القبلية ، فذووا الحلم والعقل والأناة من كبار رجال القبيلة وشيوخها يرون صلياً إلى مثلها ، وحسنده كيف تكون المجاذبية التي لا تقاوم أكثر من هذا بالنسبة للشاعر العابر الناسيء الذي يبدو أن مفاتها قد قلصته إلى حالة من السر المتروكف والعبت الصباني ( البيت ٤٢ ) .

إن الانتقال مباشرة من هذا المشهد إلى وصف الليل حيث يصبح الشاعر مغموراً في لجة البأس يبطل فيما يبدو دعوى جذربان العلاقة مع بيضة الحذر كانت مرصده . بحالات هذا ، نجد الشاعر أسيراً لمعطفة صبيانية ولتج حمرة أنية أنانية . مهددا بطقته في علاقات محرمة

وعقيدة حتماً . إن مقارنة مرور الليل الطويل بالنهوض البطيء المتناقل للبعير صورة تخيلها إلى النمطية التي تحمل الشاعر ، في القصائد النمطية ، عبر البراري والفقر الموحشة بالمعنى الأكثر حرفية . أما كون الليل في مروره والبعير بعد قياده بطيئاً إلى حد كبير ، فإن في هذا دلالة على صعوبة يجدها الشاعر في ابتداء العبور من المرافقة إلى الرجولة . وكما قيل من قبل ، يشكل الليل أحد الرموز العامة لمرحلة النهمشية من طقس العبور . ونجد النوع نفسه من الرمز والاستعارة واضحاً ( في الأبيات ٥٠ - ٥٢ ) حيث يمثل الشاعر لنفسه بالذئب ، والصعلوك ، وبالقامر الذي يبدد ثروته بدلاً من العقد عليها بحزم .

وكما هي معلقة لببدي يأتي وصف العرس هنا ، ولكن صم وحدة الصيد لا العر هذه المرة ، ليكون مؤشراً لهاية طور النهمشية ويلوح الشاعر الناسي ، من رجولة التهمة والعصوبة في القبيلة ومن البيت الأول في هذا المقطع <sup>(٥٣)</sup> ، فإن العرس الأثيم لم يربى والمجهز حيداً ، والذي هو رمز النهم البطولية ارجولية في حماية القبيلة وتزويدها ، يُصور في لحاقه بوحوش انهراري الساهرة وغير المتحصرة هكذا بشكل التصوير ما تصاداً مباشراً مع الصور في الوحدات السابقة . في هذا الصدد ؛ تبدو ملاحظات مارسل ديتيان في ميدان الأسطورة الإغريقية شيفة للغاية :

أدونيس الغنائس ، المنهك في عالم الغنائس واللدّة والذي تربطه بعشيقاته علاقات جامحة لترعه فاصحة ، يُستبعد من عالم الحرب والصيد إنه بالنسبة للإغريق النقيض التام للبطل القومي المحارب من أمثال هرقل <sup>(٦٦)</sup> .

هذا التشابه ( بين أدونيس وامرئ القيس ) يثبت التحول الجذري في الشاعر من مقاطع الإغواء والليل والصحراء إلى مشاهد العرس

والعاصلة ، وهذان المقطعان الأخيران ليسا مجرد تعبير عن حدة اللحظة الذروية كما يحلو لأبي ديب أن يراها \* بل إن حيدر في هذه الحالة امرئ إلى الصواب حين يلاحظ

إن وفرة الصور الدالة على الثقافة الاجتماعية في وحدة الفرس (بمعناها صور مائية : ومنها صورة السراة في البيت ٦٧ ، وصورة عصارة الحناء في ٦٣ ؛ وصورة الظهاد في البيت ٦٨) كلها تلعب دوراً هاماً في دلالتها على توالد القبيلة وتاسلها في الوحدة اللاحقة (٦٣) .

غير أن الصور هنا لا تدل على توالد القبيلة بقدر ما تدل على اندماج الشاعر الناشئ فيها ( وهو ما يعني الشيء نفسه ) - ويشيء من لتفصيل : القدر الذي يعطي تعبير مجازي عن التبليغ والحياة الداجية والثرية : وحروف الوليد تعبير عن التوالد والتسل - ومكان العروس صورة توحى بالجس الخلل في نطاق روابط الروحانية في مقابل المسك المنصوع من فرائش اللبنة وجسستها المنحلفة وتوحى صورة الوليد المعجم المخول بالتسل مرة أخرى ولكنها تلمح أيضاً إلى أهمية النسب والنظام الاجتماعي في العشيرة ، كما توحى بذلك صورة العقد المفصل كل هذه الصور المستخدمة لوصف العروس تأتي على هذا النحو بمثابة تعابير عن الثعابة والبيئة القبلية ، وهي تشكل تضاداً سميئاً مع الصور في مرحلة الهامشية .

أما صورة الرجل البالغ والنصائد الذي يرفد القبيلة بالطعام ، فإنه تصاحبها أو تأتي صممها صورة المصح الجنسي كما يُصور مجازياً من خلال ذبح عذاري الوعل التي يكفل لحمها الماصح بقاء القبيلة ، تماماً كما تكفل المباشرة الاجتماعية الزوجية استمراريها . إن أوصاف الحصان تزخر بالصورة الطبيعية والاستعارات المتعلقة بالطاقة الذكورية كجملود الصحر الذي حطه السيل من عل ، اللبد الذي يزل عن ظهر الحصان كما

تزل الصفوان في المنزل ، الصور التي تخرج صلاية العصور لتناشلي  
 بلروجة السائل الموي وتستخدم للإيذان بقدوم الصورة النهائية للقيضان  
 أما الصورة الأخيرة في وصف القوس فإنها إشارة رمزية تحسم وصف  
 القوس ، كما بدأ ، بصورة الذكورة الجامعة التي يجري تدجينها لخدمة  
 المجتمع القبلي : يبات القوس الليل كله عليه سرجه وجامه « قاتناً غير  
 مرسل » .

وتعمل دروة القصيدة في مشهد العاصفة على مستويات مجازية  
 عديدة لكي يستكمل ثم تختتم الدورات التصويرية والحلقات التي  
 تتشكل منها القصيدة فعلى مستوى التصوير والباء في القصيدة  
 التقليدية ، تحمل العاصفة محل الفخر الفردي والقبلي ، وبهذا تتوقع أنها  
 سوف تكون حيدلاً يبلوغ الشاعر العاشق ، مرحلة التصح والاندماج  
 في القبيلة كمعصو كاس ، وعلى المستوى الأهم المتعلق بالأسطورة ، تتوقع  
 أنها ستمثل ، كما عبرت عنه عربي ديلكوت اعتلاء البطل أو ستمه  
 عرش السلطة (٦٤)

ويتذر الشاع لبرق ، وهو السمودج لمطي المجسد لكل دلالات  
 الصواعق الرعديه في أسطورة زيوس ، بعدم العاصفة إن الصلة بين المطر  
 والخصوبة الذكورية ودورها في مواراة فعل الطبيعة ، وهو ما يعني  
 انتهاء بين الماء المالح والماء العذب ، كما ذكر انفاً ، لها سوابق تاريخية  
 - أديبة وكذلك عطيه في ثقافة الشرق الأدنى فحن نقرأ في  
 الأسطورة السومرية التي تدور حول إنكي رمز الماء وسهورساج « أم  
 الأرض »

الأب إنكي يجيب ابته مسكيلا : ....

لتصبح بترك من الماء الأجاج ينراً من الماء العذب

إنكي ....

يجعل عضده يستقى الحقر والسدود

يجعل عضده يغر سيقان الأعشاب

لقد صب البدار في رحم تنهور ساج (٦٥)

هكذا يلقي المطر العاصف الأرض كما يلقي الرجل المرأة ويجعلها  
تحمل.

وبالنسبة للشاعر الناشئ ، تعمل العاصفة الممطرة أيضاً بهيئة  
فيضان الشرق الأدنى أو ( بمباراة أحدث ) بهيئة التطهير الذي يجلب  
موته الشعائري في موقع الميود أو المجرم ، ثم ولادته من جديد في  
المجتمع والقبيلة ؛ فالعاصفة على هذا النحو تشكل حرماً من شعيرة أو  
صورة التديس ( الميود المصد للمجمع ، والتطهير يتصح من  
الترايط الرمزي من المجمع والطبيعة ، العاصفة ليس كما يدعي أبو ديب  
مجرد تعبير عن العنف والسمير ، عن صعب اللحظة الثورية الحسية ،  
بل يجد فيها أن الشاعر ، الذي عرب شخصه من خلالها ، قد بلغ السلطة  
والمركز في القيد ، ان الفس ، كما عبر عنه ملوشور « قوة اجتماعية  
مجمعية ، وتصبح الشخصية في الأسطورة الشعرية بطلاً في ثقافتها  
بالتحديد حين تكسب حساً بالمسؤولية تجاه قوى الخلق والحياة في  
مجتمعا » (٦٦) إن صورة العاصفة ، حين تحلل بعناية ، فإن التحليل  
يدعم نأويل حيدر لها بصفتها تعبر عن التنازل القبلي ، مع أنه لم  
يعرض هذا التأويل بشكل ملائم ، كما أنه يحمل الروابط النمطية  
الأساسية أو وظائف بروب أكثر مما يحتمل حين يدعي أنه يجد وليمة  
عرس في نهاية القصيدة ، لانجد شيئاً من هذا ما بكل بساطة . أما ما  
نجد بالفعل فهو صور موحية باعتلاء السلطة - الإطاحة بالجيل القديم  
وتسم الجيل الجديد الناشئ - السلطة - فالعاصفة تكب على الأذقان دوح  
الكنهيل الطويل الصخم ، وتقتلع جذوع السحل ( وهو رمز مذكر ) ، إن



بداية تشكل العاصفة المتراكمة تجعل جبل ثبير يبدو وكأنه كبير أناس  
مزمّل في بجاد من المطر والسحب ؛ في حين تظهر ذري رأس المجسم  
العظيمة في الصباح التالي مطوقة بالعثاء والنفايات .

يستمر الشاعر بعد ذلك في التصوير المتعلق بالقعاش والغزل  
والنسج بصفته استمارة لإحياء الطبيعة وحياسة السيج الاجتماعي من  
جديد . إن إقحام الصور الذالة على شاطئ ثقافي إنساني في وصف  
الطبيعة يرمز إلى اندماج الشئ اجتماعياً وثقافياً الصورة هنا  
عستمة من السبب التقليدي الذي تهطل في نهايته أمطار الربيع على  
الدارالقاحلة العافية مسيه ظهور الأعشاب والزهور ، ثم شبه هذه الحنة  
البياتية بالحرير المطر . فحسباً كما رزح أمطار الربيع في هذه المعلقة  
عن مكانها المعتد في نهاية السب إلى نهاية القصيدة . تخرج أيضاً  
هذه الصور الشفوية **بلمس حيدر** في توقع طرأ من هذه الدلالة  
التصويرية ، ولكنه لم يترك صحتها بالصورة السبدي في شبه القصيدة  
العربية ، وهذا يحظى الرابضة المجارية اندبغة

يخرج جبل ثبير من العاصفة المدمرة دون أن يلحق به ضرر ، غير  
أنه يتحول ليظهر في صورة كبير الغوم المزمّل في بجاد مخطط . يبدو  
كما لو أن المطر قد جاء ليؤكد من جديد حضور القبيلة التي تعتمد  
حياتها على المطر والكلاء ألا يستحضر امرأة القيس ها مشهداً بتعارض  
مع مشهد العند في وحدة الأطلال حيث يغيب الماء وتقرب القبيلة ؟ ألا  
يحق لنا أن نستنتج أن حضور الماء يعادل حضور القبيلة والعكس  
بالعكس ؟ ( يقول حيدر ) -

في البيت ٨٠ نلاحظ أن الشعاع العائبة عن وحدة الأطلال تعود  
في هيئة التاجر اليماني ذي العباب المحمل بأفخر السلع والأقمشة .  
ومع هنا فليست هذه الأقمشة ، أو هذه الرموز الثقافية ، سوى محصنة

مباشرة للدور الإيجابي الذي يقوم به الماء في البيت ٧٩ يجري تمثيل العلاقة بين الأقمشة والماء من خلال تشبيه غدران الماء التي تحف دري رأس المجيرم بقلعة المخزل (١٧١) .

ينبغي أن نقول بالأحرى إن القصيدة التي بدأت بريح الشمال والجنوب وهي تنسج الأطلال في العصل الجاف تنتهي بالمطر وهو يسج الأرض ويطررها بالبيات . وتشبه الغشاء الذي تركته السيول حول ذري رأس المجيرم بقلعة المخزل ( صورة ذكرية ) ، ومن هنا تبدأ عملية صناعة السيج الاجتماعي والبياتي . وعلى اعتبار أن سلع التاجر اليمامي كسوة ، كما تدل بقية الصور وكما يشير شرح ابن الأثيري (٦٨) فإن الأرض تكسي الآن عشياً غصاً بزغ بعد هطول الأمطار هكذا ندج الطبيعة وتكسي الصحر - الموحشة - ويكتسب لميود الموحش الصفة الاجتماعية .

يتعرض البيت الأخير بالذات لتفسيرات متنوعة وغزيرة ! فعبير يفسرها كما يلي .

القبيلة والثقافة ، والموسيقى بعد ذلك . طيور الوادي الصغيرة . قد شربت سلاقه من رحيق معلل ، وهي تشفق مشتية سعيده لقد أقام العيصان حفلة عرس مليئة بالألوان والألحان

ويقدم البيت الأخير في هذه الوحدة ، على مستوى واحد من البعد ، وطبقه مزدوجة للماء . لقد أغرق العيصان السباع اللاحمة . ولكن موتها يحمل وعداً بحياة جديدة . فالسباع العرقي تبدو وكأنها أنابيش العصل النابت .

والعصل بينة صحراوية يزعمون أن الماء الحوامل المتوحش يستهينها وبأكلتها إنها شجيرته معروفة ( أو بيته ) من نباتات السهول والمسايل الناعمة تنمو في أماكن المياه والرطوبة .. لها زهر

يأكل منه النحل ويصنع العسل : وتأكل القطعان في فصل الجعاف أوراقها التي تخلط لها مع العلف

ولهذا يبدو أن الماء مرتبط في ذهن بالعنصل وهو بيته مائحة للحياة تستخدم لإعاشة الإنسان والحيوان والحشرات (٦٩).

ولكن هذين البيتين يقدمان فيما يبدو ، للمقاد البيهية بالذات ، وأولاً آخر أكثر مسامية للحركة الشعائرية والسمطية في القصيدة

يحمل البيت رقم ٨١ صورة للطبيعة المدجنة الطيور المفردة ، التي هي رموز للسحر والعس ، سكري بشراب هو أكثر الأشربة الأدمية إعداداً وتخصيراً ، وهو الحمرة المبهرة ( المقلعة ) - إنها على نحو ما مطهورة مرتين أو محصورة مرتين فهي بحر أولاً ثم تبتل أو يهر . هكذا ، كما في حالة الظب ، المنصجة ، لدي ها **يَصَ استعاره** تخصير الشاعر وإعداده اجتماعياً . بهذا يصبح البيت عن تدمير الطبيعة البرية لمقوحه ، ويشير بصفه خاصة إلى تدحرج ذلك الجانب من الشاعر الذي كان قد مات بالموت الشعائري والولادة الشعائرية الجديدة ، ونظف وأغرى في عملية التطهير بالماء . هكذا تتمدد السباع العرفي ، رموز الطبيعة ( الحيوانية ) الواطنة في الإنسان ، متفتحة على أطراف ما . القيصان ، وتُشبّه بعروق البصل البري المجتث ( عنصل ) قد يكون الانطباع الأول لديها هو أن ترى في هذه البراعم كما رأى حيدر ، رمزاً ذكرياً لاستشابات تناسل الحياة ، ولكن ثمة أشياء عديدة تقف صد هذا التأويل فـأولاً ، تعني لكلمة « عيشوش » ( وجمعها عايش ) الجذر المجتث أو لقلوع ( ) ؛ كما يعني الفعل « يش » نزع أو اقتلع ( كما في بته البقول ) ؛ ولكنه يعني أيضاً أن تحمر أو تكشف عن الجثة . وكذلك ، فإن اجتثاث عرق

(٦٩) يبدو أن الباحثة هنا تعتمد روايتي مختلفتين للفظ واحد هما « عايش » و « أنايش » والرواية المشهورة هي الأخيرة

الشيء، بمعنى أن تقتله وتقطعه وعلاوة على هذا، يقال إن «العنصل» هو البصل البري المتوحش، وعلى هذا الأساس يكون، كالوحوش البرية، رمزاً لما هو وحشي وغير متحضر، وليس لما هو أليف ومتحضر وداجن وبالإضافة إلى الروابط الدلالية والسموت الإيجابية التي اختار حيدر أن يقلبها من ثوب *Love* هناك هذا التعبير { السليبي } الذي حفظه العروذق، ولكنه بلا شك أقدم من ذلك، وهو: «أحسد في طريق العنصلين» بمعنى أنه اتبع ما هو رائف وعيشي وعديم الهدوى في ضوء هذا الشرح، يبدو أن البيت يكتسب معنى جديداً هو التقيص المباشر للمعنى السايي. أي موت الطبيعة البرية المتوحشة وغرقها، واقتلاع العرق البري - ذلك الجرء الطائش وغير المتحضر من طبيعته الشاعر، وهو لمفء الذي قاده في طور الهامشية إلى اتباع ما هو زائف وعيشي وعديم الجنوى (٢٠).

ثم أحاول في هذه البوابة أن أؤدء تحليلاً مستفيضاً أو مفصلاً لمعلقتي لببء وامرئ القيس، ولا حاولت أبداً أن تقلص القصيدة الجاهلية إلى مجرد طقس عور مرور ومعنى ومع هذا، أعتقد أنني قد عرضت نظائر نموذجية توارى القصائد في البببة والتصوير عرصا يكمي لأن تسجل أن القصيدة العربية القبيعة كما وصفتها النفاذ العرب وطقس لعبور كما صاعه فان جيب وأحرون يشتركان في بسق تغطي أساسي واحد. إن تأويل بببة القصيدة على ضوء هذا السبق الشعائري الكومي

(٢٠) برى الكاببة في مكان سابق من الدراسة أنه على الباحث قبل أن يشط ويشتاور المفلر في استخراج الدلالات الاستيعابية والتعانية للألفاظ الشعرية، أن يربط تلك الدلالات ربطاً واضحاً بمعانيها المرحبة والسماقية ويبدو أنها ه تقع في الهوة النقدية التي حنرت منها فكل ما قالته عن ارتباط العنصل بالعرق المذكر وعن علاقة البصل البري المفلور بموت الطور الهامشي من حياة الشاعر لا يبدو ذا صلة معقولة بقراءة النص المراد

تقريباً لا يمكننا من اكتناء أهمية العديد من التفاصيل المتنوعة في عملية التصوير وإدراك الوظيفة الشعرية للشعر في المجتمع القبلي وحسب ، بل إن افتراض وجود بيئة نموذجية أساسية كهذه في تركيب القصيدة ينبغي أن يساعدنا أيضاً في تفسير حضورها المدهش وسيطرتها على الشعر العربي القديم منذ العصر الجاهلي إلى بداية عصرنا هذا .



## الهوامش

- [1] Mary Catherine Bateson **Structural Continuity in Poetry : A Linguistic Study of Five Pre- Islamic Arabic Odes** ( Paris 1970).
- [2] Ibid PP 33 - 36 J T Monroe " **Oral Composition in Pre-Islamic Poetry** , *Journal of Arabic Literature* 3 ( 1972) : 1 - 53 and Michael Zwerler **The Oral Tradition of Classical Arabic poetry : Its Character and Implications** ( Columbus Ohio 1978) P. 216
- [3] Kemal Abu Deeb " **Towards A Structural Analysis of Pre-Islamic Poetry** " *International Journal of Middle Eastern Studies* 6 ( 1975) : 148-84
- [4] Claude Lévi- Strauss. **Structural Anthropology**, trans Claire Jacobson and Brooke Grundfest Schoepf ( New York 1963)
- [5] Claude Lévi-Strauss. **The Raw and the Cooked** trans John and Doreen Weightman ( New York 1969)
- [6] Lévi Strauss. **Structural Anthropology** p. 210
- [7] Ibid , P 213
- [8] Marie Delcourt. **Oedipe ou la Légende du conquérant** (Paris 1944)
- [9] Mary Douglas **Implicit Meaning : Essays in Anthropology** ( London . 1975) : 166.

- [10] Roman Jakobson and Claude Lévi- Strauss. " *Les Chats* ,  
de Charles Baudelaire , " *L'homme* 2 (1962) 5-21
- [11] Douglas *Implicit Meanings* P 166.
- [12] *Ibid* , P 167
- [13] Lévi- Strauss. *Structured Anthropology* , PP 218 30
- [14] *Ibid* , P . 224
- [15] Douglas *Implicit Meanings* . P 156.
- [16] *Ibid* P. 165.
- [17] Abu Deeb. " *Structural Analysis* , " P P 160 - 62
- [18] *Ibid* . P 160 [ *emphasis his*].
- [19] *Ibid* . P 163.
- [20] *Ibid* . P . 167
- [21] *Ibid* . P 171
- ( المترجم ) أنظر نصوص الترجمة للمترجم نفسه في كتابه : *مرزى بنهمه* ، ص ٨٧
- (٢٢) ابن رشيق القنبراني *نحوته في محاسن شعر راجاه* وقده ، تحقيق محمد  
محيي الدين عبد الحميد ، بيروت ١٩٧٢ م ، ج ١ ، ص ١٢٦ - ١٢٧
- [23] Abu Deeb " *Structural Analysis* " P 177
- (٢٤) ابن رشيق *المعتمد* ، ج ٢ ، ص ٢ ، ص ٨٢
- (٢٥) أنظر شرح ابن الأثيري ، *المنهاج* ، ج ١ ، ص ٨٤٩ - ٨٥٠
- [26] Abu Deeb " *Structural Analysis* . " P 177 *Ibid*
- [27] *Ibid* . P 180
- (٢٨) عمرو بن بحر الجاحظ ، *كتاب الحيوان* ، ٨ مج ، تحقيق عبد السلام هارون ( القاهرة  
١٩٠٨ ) ج ٢ ، ص ٢٠ .
- [29] *Ibid* . P 183.
- [30] Kemal Abu Deeb, " *Towards A Structural Analysis of  
pre- Islamic Poetry* (11) *The Eros Vision* - *Edebiyat*  
(1976) 3- 69
- [31] *Ibid* . P 11.

(32) Ibid. P 15.

( المترجم ) انظر نص الترجمة في كتاب « الرؤى المقنعة » ، ص ١٦٨ - ١٦٩

(33) Ibid. P 17

( المترجم ) انظر نص الترجمة في « الرؤى المقنعة » ، ص ١٣١

(34) Ibid., P. 45.

( المترجم ) انظر نص الترجمة في « الرؤى المقنعة » ، ص ١٧

(٣٥) أبو تمام ، ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريزي ، ٤ مج ، تحقيق محمد عبد عزام ( القاهرة ، ج ٢ ، ص ١٦٦ .

(36) Abu Deep Erosvision , P 66.

( المترجم ) انظر نص الترجمة في « الرؤى المقنعة » ، ص ١٩٨

(37) Adnan Haydar " The Mu allage of Imra always : Its Structure and Meaning. I and II " Edebiyat 2 { 1977} 227- 61 and Edebiyat 3 { 1978} 51 82

(38) Vladimir Propp **Morphology of the Folktale** , trans , Lauerence Scott ( Austin Texas. 1977) , PP 60-61 { emphasis his }

(٣٩) ابن قتيبة ، الشعر والشعراء ، تحقيق احمد محمد شاكر ( القاهرة ١٩٦٦م ) ص ص ٧٤ - ٧٥

( ٤ ) ابن رشيق ، المعنى ، ج ١ ، ص ٢٢٦ .

(41) Renate Jacoba **Studien zur Poetik der altarabischen Qasida** [ Wiesbaden , 1971].

(42) Haydar , " **Structure and Meaning** " } - P 64

(43) Idem " **Structure and Meaning** " I " P 239.

(44) See Douglas **Purity and Danger , An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo** ( London , 1966) P 96 and W Robertson Smith **Religion of the Semites The Fundamental Institutions** [ New York 1957 } PP 447 - 48

(45) Haydar " **Structure and Meaning** , I." P 239



- (46) Marcel Detienne , **The Gardens of Adonis: Spices in Greek Mythology** , trans . Janet Lloyd [ Atlantic Highlands New Jersey 1977]
- (47) Haydar , " **Structure and Meaning** " P 242.
- (48) Ibid
- (49) Abu Deeb , " **Eros Vision** " , P 66 Haydar " **Structure and Meaning** , I , " P 228.
- (50) Victor Turner **The Ritual Process: Structure and Anti-Structure** ( Ithaca New York 1977) PP 94-95.
- (51) Ibid . P 95.
- (52) Douglas, **Purity and Danger** PP 96- 97
- (53) The role of these institutions among the Arabs, and among the Semites generally has been treated extensively by W Robertson Smith both in his **Religion of the Semites** and in his **kinship and Marriage in Early Arabia** ( Boston n.d.) See especially **Kinship** pp 25- 29 : blood feed for the commensal meal has chapter on animal sacrifice in **Religion of the Semites** PP 269- 311 and for the law of hospitality **Kinship** PP 49 and 177, and **Religion of the Semites**, PP 76 and 269.
- (54) See Detienne **Gardens of Adonis** chap.3
- (55) Haydar " **Structure and Meaning** " PP 243- 44.
- (56) Abu Deeb " **Eros Vision** " , P 63.

(المترجم) انظر نص الترجمة في د. الرّوي القصيدة ، ص ١٩٤

- (57) Robertson Smith **Kinship and Marriage** P 295
- (58) أي مولود من علاقة غير شرعية بامرأة من زوجته . حسب أبوه يزوجها وفقاً للمذهب العربي القديم الذي يلقب براء الخك الإسلامي بأن الولد للفراش الذي ولد عنده ( الولد للفراش ) انظر المصدر نفسه ص ١٢٢

(59) Haydar " **Structure and Meaning** 1. " pp. 243-44.

(60) Ibid. , P 244.

(61) As Robertson Smith has pointed out, the poetic practice of conducting Illicit Love outside the hima (tribal tract ) has a ritual parallel in the practice of the temple prostitutes of Semitic deities retiring with their partners outside the sacred precinct. Religion of the Semites . P 455.

(62) Detienne , **Gardens of Adonis** . P 67

(63) Haydar " **Structure and Meaning** 1. " P 62

(64) Delcourt **Oedipe** P 105.

(65) S.N Kramer trans " **Enki and Ninbursag : A Paradise Myth** " in James B. Pritchard ed Ancient Near Eastern Texts Relating to the Old Testament 2d ed ( Princeton 1955) PP 37-39

(66) Harry Slochower , **Mythopoeists : Mythic Patterns in the Literary Classics** Detroit : 1970 P 34

(67) Haydar " **Structure and Meaning** 1. " PP 254-55.

(٣٩) ابن الأثيري ، شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات ، تحقيق عبد السلام هارون ( القاهرة : ١٩٦٢م ) ص ٩٩ .

(69) Haydar " **Structure and Meaning** 1. " P 255.

د. عبدالرحمن إسماعيل السماعيل

كان حركة الناصيل الأدبي التي قادها مجموعة من الرواد أقدم عصر عصي واول هذا القرن دور مهم في بحث التراث الأدبي الأصيل شعراً ونثراً. وقد آتت هذه الحركة ثمارها وقدمت لنا مجموعة كبيرة من كتب التراث المطبوعه، وقد افرزت تلك المنشورات الشعر - الأحيائيين لمعارضة روائع الشعر العربي القديم والمعتداً - أساليب الرصينه لو هكذا فقد برز في تلك الفترة مجسود من الشعراء - بلغ تأثيرهم بالثقافة القديمة جداً خرجوا به من عصرهم في بعض الأحيان ونوا قصائدهم وكلامهم في تلك العصور المبكر. وما زال هذا الاتجاه يتصنع وذلك لحظ يتبع حتى هذا الوقت - قدر لكل ساعر لا مزاله منه كي يحصل لغيره ويحضر لاسه مكانه الخاص في سجون الشعراء - وليس من عجب ان يتركهم المصاحبات الشعرية بهد الكمال، مرسخة في الأرواح الأبدية ما يمكن ان يصرفه فلاحه به.

غير أن المعارضه كمصوب - بدأ حديث بشكل يقطع إلى عصر الأحياء - أو ينحصر في شعراء - العربية الفصحى - فانه سواحد متكاثره نظرياً - يقدمه - ونداءها إلى عصور الشعر العربي الأولى في صدر الجاهلية ومصر شعرائها.

من هنا ولأصحاب أو مؤلفي آخرين ملاحظة - وهو عبد القادر / الدكتور عبدالرحمن السماعيل على دواسته التاريخية النقدية المتعمقة التي معارضات الشعرية - وهو الباحث المتخصص الذي يتوفر على قدرة خاصة قد يستعملها كثير من غيره - إلا في - بعد تقديم وتهيئة التجهيز بهذا الفن منه كان يبدأ حظه في الأدبية الأولى في المرحلة الثانوية، وهكذا لم يفرح الموضوع جانباً من اهتمامه - بل تختم الفرصه لمقابله ليشرح الموضوع - يرمته على سبيل البحث والدراسة - وسكل مستفيض يحاور - أن يوصل - للمرة الأولى فيما مروج - نظره متخصصة وخاصة بهذا الفن - وممن بعيد يستقصي أطراف الميادين الحقيقية للمعارضات من فجر مدحنا الشعري - فرتق - ويشمول دوره ناجحه فذلك ادوات النقد وترسم مناهج البحث الدقيق والدراسة الموضوعية لشكائله.

الكتاب الذي حمل الرقم (٩٥) من إصداراته بلدي بعد الأدبي جاء في (١٩٨٦) سلسلة من تقطيع المتوسط - موزعه على أبواب أربعة وتيسيره - في حين ينقسم كل باب إلى عدد فصول متواليه ومرتب حسب تقطيعه طبعه الدراسة النقدية التاريخية. هنا إلى جانب الجهد الكبير في الفصل الثالث من الباب الرابع - والذي غيرة لدراسة مقداره لبعض المعارضات الشعرية الشهيرة - وكذلك الملحق المعكم الذي يحتتم الكتاب - ويوشى لطلال القصائد التراثية القديمة ومطالع معارضات في عصرنا المتأخر حسب ورواها في ثنائيات البحث.

حقاً لقد كان للدكتور - سماعيل - ولوه الكبير وريادة الطويل في دراسته هذه - وقد اعترف من ذلك المعنى سبلاً مباحاً - بهد المقارئ المتعطش منهلأ صافياً وكرياً - ومن تأمل - معه - ان يكون هذا الجهد الطيب قد سد ثغرة هامة طال الوقت عليها حتى كانت أن تعجز باتساعها من يحاور لها سبلاً.

**الواقعية الأولى**

**وتأصيل الابداع القصصي**

**محمد فتوح أحمد**

## مناخ الحداثة :

اقتصت النظرة الجديدة إلى الأدب العربي ووظيفته وعياً حديثاً بأشكال التعبير الأدبي وأجناسه ، وتحلي هذا الوعي -بخاصة - في محاولات تطويع القوالب الموروثة للمضامين العصرية ، كما تجلّى في ظهور أجناس أدبية لم تكن موجودة من قبل ، كالتقصة القصيرة معيها المسمى الدقيق ، وكالرواية والمرحلة

ومن الواضح أن هذه **لتطورات التي** أحدثت سوانح على الواقع الأدبي منذ أعريات القرن التاسع عشر - تكن تتم في بساطه ، كما أنها لم تكن محل من بعض الاستقصات ، فلقد كانت أربعة في إحياء التراث العربي مع المحافظة على تعاليمه الفكرية والتعبيرية تواجه على الدوام محاولة الانعطاف إلى الآداب الأوروبية ، بقية الإفادة منها ، واستيعاب تجاربها في التطور والتجديد ، وهكذا ظهر ما سمي بالصراع بين أنصار التقليد ودعاة التجديد ، وهو ذلك الصراع الذي خلف آثاره في مناطق مختلفة من الساحة الأدبية العربية ، في فترة ما بين الحربين العالميتين ، واستمر - في ظروف مابينة ، ولبواحت مختلفة - بعد الحرب العالمية الثانية .

ولقد يبدو وكأن محور الصراع كان قسماً بحتاً ، فعلى حين نادى أنصار التقليد بالعكوف على إحياء - الأدب القديم والمحافظة على نغمة اللغة والأسلوب ، وانتصدي لمدّ الثقافات الأجنبية ، كان دعاة التجديد

حريص على رواعد هذه الثقافات ، منادى بأسلوب عصري متحرر من ربيعة الزخرفة اللفظية ، بيد أن منابع الخلاف كانت أعمق من هذا وأبعد غورا ، فكثيرا ما اقترنت دعوة الفريق الأول بشعار الجامعة الإسلامية والاصلاح الديني ، وغالباً ما اقترنت دعوة الفريق الثاني بشعار قصير الثقافة ، وحلق أدب مصري يتجلى فيه اللون المحلي . وقد تمتد هذه الدعوة إلى بعض القضايا الاجتماعية ، كالمادة برفع الحجاب وتحرير المرأة ، وفي هذا كله تجلب الطبيعة الاجتماعية والسياسية لهذا الصراع الذي شغل في خريطة الفكر المصري مكانا لا يمكن نكروته أو الماراة فيه .

ولقد كان لجيل الرواد أثر كبير في توجيه هذا الصراع والخلوص منه إلى صيغة في انسجده تودى إلى الحرص على التراث والتطلع صوب مصادر الثقافة الأجنبية ، ومعني بذلك حسن طه حسين ومحمد حسين هيكل والعقاد والمناوي ومحمد سمور وسفيو الحكيم ، وغيرهم ، نحن نطلق عليهم في الاستشراق الأولي ، قسار التجديد أو المودرنيزم Modernism

وربما كان المستشرق الانجليزي " جب " أول من أطلق تلك التسمية على هذا التيار <sup>(١)</sup> ، وربما كان هذا الاطلاق تحت تأثير شيوع المصطلح في الآداب الأوروبية ، غير أن التسمية لم تكن على أية حال - دقيقة تماما ، فلم يكن هذا التيار - من ناحية مدرسة أدبية موحدة الأصول والمتجه ، بل كان بالأحرى مجموعات تنوعت مصادر ثقافتها ، وتعددت انتصااتها الفكرية ، بإلاصافه إلى أن المودرنيزم الأوروبي - من ناحية أخرى - لم يكن يعتبر - في الفترة التي برز فيها هذا الجيل من أدباء - ظاهرة أدبية جديدة ، فلقد بدأ يهجر أوروبا منذ آخريات القرن التاسع عشر بتأثير الأزمة السياسية والاجتماعية التي انعكس على الفن والأدب ، والتي تمثلت في مدارس أدبية مختلفة في طرائقها الفنية ، ولكنها

متفئة في الهرب من الواقع وضغوطه الملحة ، ولعل أبرز هذه المدارس كان الرمزية ، ثم السريالية ، ومن بعدهما التعبيرية والانطباعية ، وجميعها مدارس واتجاهات ننأى بها فيها من مرعة هروبية عن أن تكون مصدر إلهام لتيار التجديد في الأدب العربي الحديث ، وهو الجيل الذي ولد في حمينا النزعة الوطنية وفي أكناف قصة الاستقلال

وأول ما ينبغي التوقف عنده من أثر هذا الجيل ، هو تلك النظرة الجديدة في فهم الأدب وطبيعته ، فهي نظرة تتجاوز ما عرفته عصور الضعف من قصر البياض الأدبي على البراعة اللفظية والتلاعب بوسائل التحلية اليدوية ، إذ ليس محور الأهمية الوحيد - فيما يرى العقاد - أن نتساءل .. كيف عبر الأديب ، بل يعنينا ، بالقدر ذاته ، أن نتساءل عم يريد الأديب أن يعبر ، وما قصة هذا الذي يريد التعبير عنه ، وما أثره ، فقد " سهلت الأساليب لكثرة ما وردت على الأسماع ، فلم تعد مرونة اللفظ معجزه ذات بلى تعود القاري ، أن يمتحن عن المعنى ، بل لا يكفي القارئ المطلع أن يجد معنى حتى يبحث عن وجهته ومحصلة " (٢١) . وإذا كانت عصور الضعف قد أقصت إلى السلب ، حتى أصبح الأسلوب الأدبي صاحب الملامح لا أثر فيه لشخصية صاحبه ، ولا يفصح عن دانيه ميلده ، فإن الأسلوب عند جماعة الديوان هو شخصية الكاتب ، والأديب الحق هو ذلك الذي يكتب فتشعر من خلال نميجده التعبيري بخصوصيته وتعبيره ، وتحس بصماته وأصحة في طريقة أدائه ، حتى يصعب أن يلتبس بعيره أو تنماع شخصيته فيه ، " وعلى قدر ابتعاد الكتابة عن مجال التفكير البارد - كما يقول المارني - ودنوها من ميدان الدهن المشبوب والعواطف الدكية تكون الحاجة إلى ضرورة الأسلوب " (٢٢) .

والتجديد موجة عامة تتعدد روافدها ، ولكنها تلتقي جميعا عند مصب واحد ، هو الرغبة في التعبير ، وأية هنا أن ربط جماعة الديوان بين شعور الأديب والمادة التي هي موضوع العمل الأدبي كانت تواكبه في

نفس الفترة تقريباً - أصوات لبعض الرواد تتناول نفس المعنى أو تقع قريباً منه ، فترى أحمد حسن الزيات يستهل إحدى محاضراته سنة ١٩٣٠ بهذا التحديد المختصر لمفهوم الأدب " ليس الأدب إلا التعبير القوي الصادق عن مشاعر المرء وحواسره وأحيلته ، وهذه تتأثر بأحوال العيش وأنواع العقائد وأطوار المجتمع وأنظمة الملك ونقلات السياسة " (٤٤) وعلى الرغم من عمومية مثل هذه المقولة ، فإن أهميتها سرعان ما تبدو إذا تذكرنا أن تعليق " التعبير الصادق " - بالمشاعر والأحيلة " يشير قصيدة الصدى التي يكل حواشيها ، وهي قصيدة لم تكن مطروحة على أفلام الأجيال التي سبقت هذا الرعيل من الرواد

ولا يكتمل تصوير صاحب الحداثة دون أن نشير إلى حقيقة ينبغي ألا يشوبها لبس أو غموض ، ذلك أنه على الرغم من احتفاء هذا الجيل بتطور عملية الاتجاه الأدبي **ووصل الأدب المعاصر** بتابع الثقافة الأجنبية ، فإن رجائه لم يهرموا بحيث يقطعون وشائجهم بالتراث ، وقد نقرأ للدكتور طه حسين قوله : " نحن نحضر في الجديد والتقديم وسرف في الحصرمة ، ونعبر في التفسير والتأويل ، على حين يدفعنا الرمان في طريق التجديد دفعا لا سبيل إلى الاقلاق من قوته " (٤٥) ، فيخيل إلينا أن الكاتب يصعدنا من التجديد أمام قوة ماهرة لا قبل للتقديم بالصمود إذا ما ، ولكن هذه القوة القاهرة لا تليث أن تحكمها القيود والضوابط حين نجده يحدد مقومات الروح الأدبي المصري في عناصر ثلاثة لا يهبط أحدها عن الآخر ولا يصوم مقامه ، أولها العصر المصري الحاصل الذي يستمد من تاريخنا القديم وشخصيتنا التي يمتزج فيها التصوف بالخرن ، والسماحة بالسحرية ، والعنصر الثاني هو العنصر العربي الذي يأتي من وحدة الدين واللغة والحضارة ، والذي مهما تفعل قلن نستطيع أن نخلص منه ، ولا أن نضعفه ، ولا أن نخفف تأثيره في حياتنا ، لأنه قد امتزج بهذه الحياة امتزاجا ، فكل إفساد له إنما هو إفساد لهذه الحياة . أما



العنصر الثالث فهو ذلك العنصر الأجبي الذي أثر في الحياء المصري دائماً، والذي سيؤثر فيها دائماً، والذي لا سبيل لمصر إلى أن تحصل منه، ولا حير لها في أن تحصل منه، لأن طبيعتها الجغرافية تقنصيه، وهو هذا الذي يأتيها من اتصالها بالأمم المتحصرة في الشرق والغرب<sup>١٦</sup>.

وواضح من هذا التحليل السريع لمقومات ما دعاه طه حسين بالروح الأدبي لمصري أنه لا يغفل المكونات التاريخية والثقافية، ولا يغفل النظر - في الوقت ذاته - عن روافد الشخصية الأدبية من الحضارات والثقافات الأجنبية، وهذا هو ما عينا حين أشرنا إلى أن حبل الريادة كان له دور غير منكور في توجيه الصراع بين القديم والجديد، ومن ثم الوصول إلى صيغة للتجديد توفق بين الحرص على التراث والتطلع إلى مصادر المعرفة الإنسانية على سبيل ما يطرحها

### الحداثة وفكرة المذهب الأدبي :

حين أصدر محمد الموننجي كتابه لمشهور "حديث عيسى بن هشام" (عام ١٩٠٧م، كان مما بلغت النظر أنه لم يهد هذا الكتاب إلى واحد من أهل الحظوة أو أصحاب الأمر على ما هي عادة بعض كتاب العصر، بل رفعه في تبجيل عميق إلى أرواح الراحلين - جمال الدين الأفندي ومحمد عبده وأبيرودي، ولقد يكون في هذا الإهداء نوع من الاعتراض بالجميل لهذا الرعيل الذي تأثر الكاتب بأدبه وأحد عنه، ولكنها - بالقطع - ليست مصادفة أن يكون رد الجميل على هذا النحو موجهاً إلى ثلاثة هم أقطاب النهضة السياسية والإصلاح الديني والأحياء الأدبي على التوالي، ذلك أن نمو الوعي الوطني والاجتماعي لم يكن - حتى هذه المرحلة - مقطوع الصلة بحركة البحث الثقافي، وإطراء احساس الكتاب والمفكرين بالحاجة إلى أدب جديد، يعبر عن روح العصر، ويحصل عبء التعبير في مجتمع يضع أقدامه على أولى درجات التغيير.

وقد كان لهذا الربط الوثيق بين " قصصه الوطن " و " قصصه الأدب " أثر واضح في نشأة ونظير منهج الواقعية في أدبنا الحديث ، وقد تجلّى هذا الأثر في نوعية المادة الأدبية التي دارت حولها بعض تجارب المجددين ، وفي عمق الموضوعات والقضايا التي تناولوها ، كما تجلّى في طريقة انتقاء المصادر البشرية التي صورتها في نتاجهم القصصي والمسرحي على وجه الخصوص ، وكذلك في بساطة الأسلوب ومرونته ، ووضوح اللغة واستقامتها .

كل هذه السمات والوسائل وضعت الأدب العربي الحديث - وبخاصة أجاسه الموصوعية ، كالتقصة والمرحلية - على مشارف الواقعية ، بل الأحرى أن يقال إن التجربة الواقعية في نتاج هذه الفترة من مطالع لقرن العشرين كان يعبر عنها أحياناً في إطار الأشكال القصة الموروثة . كحديث عيسى بن هشام " الذي سرده نوعه بقديه في قالب لا يخلو من سمات معاصرة واضحة " ورواية " زيب " للدكتور محمد حسين هيكل ، التي تناول - من منظور عذافي ورومانسي - تجربة حب تدور أحداثها في إحدى قرى الريف المصري ، راصدة من خلال هذه الأحداث كثيراً من العادات والتقاليد وقيم المجتمع ، بيرة لا تخلو من التحليل جيد ، ومن الإدانة أحياناً أخرى .

وإذا كما نعبر هذا العمل الرائد باكورة الرواية العربية بمفهومها المعاصر فإنه - وبالقدر نفسه - يمثل نموذجاً لتعدد التأثيرات الأدبية في جيل واحد ، بل أكثر من هذا ، في نتاج أدبي واحد ، فمحمود بدر على الصراع بين العاطفة والواقع ، وهو صراع أثر لدى أقطاب الكلاسيكية ، ورؤية الكاتب فيها رؤية رومانتيكية عاطفية ، أما المجال فيها فيكاد يكون واقعياً صرفاً .

كيف أمكن إذن أن تتعايش هذه الروايات - على اختلافها - في عمل فني واحد ؟ ها يبدو الأدب العربي وكأنه قد تعجل قطع خط التطور

الذي مرت به الآداب الأوروبية ، إذ ما كاد يخطو بصع خطوات على طريق الرومانتيكية حتى وجد الظروف مهيةً لكي يصيف إلى الرومانتيكية مؤثراً جديداً ، هو الاتجاه الواقعي الذي كان حينذاك قد استقر مذهباً أدبياً معترف به في الآداب الأوروبية . ولعل في هذه الحقيقة ما يعسر احتلاط بدايات الواقعية في أدبا بأمشاج واضحة من الرومانتيكية ، لقد بدت تبشير الواقعية انذاك وكأنها استمرار للرومانتيكية التي لم تكد تبلغ مرحلة النضج حتى عاقلتها بوادر الانحمار

إلى هذا " التزام " في نشأة وتطور الاتجاهات الفنية في أدب أشار توفيق الحكيم أكثر من مرة . فـ " هذه الحقيقة في " زهر العمر " حين قال : " هذه الحرب الكبرى قد جاءت في الفنون والآداب بهذه الثورة التي يسمونها المودرنيزم ، فكان لزاماً علي أن أتأثر بها ، ولكنني - في الوقت ذاته - شرعي حاء فيرى ندفة العرب من أصولها ، فأنا مورع الآن كما ترى بين الكلاسيك " و " المودرن " . لا أستطيع أن أعول مع الشائرين فليست القديم ، لأن هذا يقدم أيضاً جديد علي ، فأنا مع أولئك وهؤلاء ،<sup>١٧١</sup> . كما عاد إلي تأكيد في مقدمه مسرحيته " يطالع الشجرة " مشيراً إلى دواعي لتهمة التي نقصي " بأن تكون كل أنواع الفن في المسرح وغيره محطه لدينا ، وأن تمتع جميع الأبواب أمام كل السبل والطرق والأساليب ، فإن ما ينبغي أن نخشاه هو أن يجمد هذا في قالب واحد ، في الوقت الذي يتحرك فيه الفن العالمي في مختلف الاتجاهات - (٨) .

ومع تشابك الاتجاهات والمناهج الفنية على هذا النحو ، فإن النزعة الواقعية كانت من أبرز هذه المناهج وأعلاها صوتاً ، وبخاصة في ظل ذلك الارتباط الخميم بين قضية الوطن وقضية الأدب القومي ، وهو الارتباط الذي نوثقت عراه في الفترة التي واكبت ثورة سنة ١٩١٩ وأعقبها ، ففي أحضان هذه الثورة نشأت موسيقى سيد درويش - كما يقول يعقبي حقي -

وبشأ أدب المدرسة الحديثة ، وكلاهما متبعان من حاجة ملحة لإيجاد فن شعبي صادق الاحساس ، إلى أدب واقعي متحرر من التقليد وانحياز الأحيطة من الغير<sup>(٩)</sup> . ولعل هذه الحقيقة - حقيقة ارتباط نشأة القصة المصرية بالانحياز الواقعي - نغمر تأخير ظهور هذا الجنس في أدبها مقاربا بالأدب الأوروبية ، فقد كان الأمر محتاجا إلى بعض الوقت حتى يرسخ إيمان أدبائنا بالواقع مادة للعمل الأدبي وصورة له ، وعندنا بولد الأشكال لفنية التي موثقت هذا الواقع وتصلح له ، ومن أهم هذه الأشكال فن القصة القصيرة

بين أفراد هذا الرعيل الذي أرسى دعائم ذلك الفن تلمح أسماء محمد تيسور ومحمود طاهر لاشين والأخوين عيسى وشحانه عبيد ، ومراجعة سريعة لمذاهبهم لتعدد ومعدومات قصصهم يتبين مدى حرصهم على رسم خطوط الرواية الأوروبية وروادها بل وترجمة أقوال هؤلاء الرواد عن الأدب والفن ترجمة تكاد تكون حرفية . فميسى عبيد يؤمن بأن " أدب العد سيقام على دعائم الملاحظة والتحليل النفسي الراميين إلى تصوير الحياة كما هي ، بلا مبالغة أو تعصير ، أي الحياة العارية المجردة ، وهو ما يسمونه مذهب الحقائق ( إل بالسم ) " <sup>(١٠)</sup> أما القصة فيسعى أن تكون دراسة لأسرار الطبيعة البشرية وحمايا القلب الإنساني الغامض ولتطور الاجتماعي والأخلاقي وعوامل الحضارة والبيئة والوراثة هي نفوس الأشخاص<sup>(١١)</sup> . ولعل في الإشارة الصريحة إلى المنهج الواقعي أو مادعاء " مذهب الحقائق " ما يشي بالصلة الوثيقة بين هذا المنهج ونشأة القصة القصيرة في مصر ثم في غيرها من أقطار المشرق العربي ، الأمر الذي يسمح باعتبار الجهاد القصصي المكتوب باقلام رجال المدرسة الحديثة ، والراجع إلى فترة العشرينيات على وجه الخصوص ، معلما بأدرا من معالم ما يسمى بالواقعية الأولى في الأدب العربي الحديث .

### من القزائن الذهبية إلى الواقعية الأولى (نموذج من محمد تيمور).

وقصص محمد تيمور حير تعبير عن الخصائص الفنية لتتاج المدرسة الحديثة ، ويمكن بنظرة سريعة تصنيف هذه القصص إلى مجموعتين كبيرتين. أولاها تتناول بعض القضايا ذات الصبغة الاجتماعية ( في القطار ، بيت الكرم ، لبن بقهوة ولبن بالتراب ، للفقراء مجاناً ، سارق وسارق ) ، وثانيتهما تعالج موضوعات عاطفية وأخلاقية ( ربي لمن حلت هذا النعيم ، كان طفلاً فصار شاهاً ، عطفة الـ .. منزل رقم ٢٢ ) .

وكثير من هذه القصص يدخل في نطاق " الخواطر " ، حيث يتوجه هم الكاتب أساساً إلى التعبير عن فكرة معينة في إطار لا يخلو من آثار المقلد الفني ، مما يعطى بأن النفس - حتى في هذه المرحلة - لم تخلص بعد من رواسب الصفة الشرية التي ظلت - لدى غير طويل - تضطرب مع الأشكال الفنية الحديثة .

وقصص<sup>(١٤)</sup> محمد تيمور ذات سمات أسلوبية وفنية مشتركة . فجميعها تبدأ برسم لمجال الذي تحرك فيه أحداث القصة . وتخطيط الشخصيات التي تشاؤك فيها ، ثم بالتدرج سود عناصر التقرير والمباشرة . ويأخذ المؤلف في بث أفكاره وآرائه بخصوص القصة المطروحة ، أما حائمة كل قصة فهي عطفة أو عبرة يستخلصها المؤلف من بصايف قصته ، ومن هذا القليل قصته " سارق وسارق " ، وفيها يصور الكاتب مشاعر بانع ثلج مسكين يحدده أحد الأغنياء ، ومع ذلك تقوم المحكمة بعقاب المخلوع وتترك الخادع ، وفي المقابلة - التي يعتمد عليها الكاتب في كثير من أعماله - بين عقاب البرئ وإطلاق سراح الجاني ، ما يستثير أدق الشاعر ، كما أن في حائمة القصة ما يشير إلى عادة المؤلف في معظم نتاجه ، وهو التعليق المباشر على الحدث القصصي .

وفي قصص محمد تيمور يبدو واضحاً أثر الكاتب الفرنسي " جي دي موباسان " ، ويتجلى هذا الأثر بخاصة في تلك الأعمال التي تتناول العلاقات الأسرية في المجتمع المصري ، مثل قصة " ربي لمن خلقت هذا البعيم " التي يعترف تيمور صراحة بأنه عرّبها عن الكاتب الفرنسي ، وأنه غير فيها الأسماء والأشخاص والأماكن ، فلم يبق من الأصل إلا روح العمل الفني (١٣) .

ولكن أول قصة كتبها محمد تيمور - بل لعلها أول أقصر قصة عربية فيه - هي قصة " في القطار " التي نشرت في جريدة لسفور سنة ١٩١٧ ، والتي تتميز بخصائص واقعية واضحة . وتدل أقوى ما تكون الدلالة على اقتران نشأة القصة العربية بترسيخ قواعد المنهج الواقعي في الأدب العربي الحديث

والقصة تصور وصح **الفلاح المصري** في مطالع هذا القرن ، ويعكس نظرة الازدراء والامبالاء التي كانت تصور إليه من قبل الصعوبة من حالكي الأرض والحكماء والأثرياء المتحضرين . وعلى الرغم من أنها لا تطرح حلاً حاسماً للمشكلة ، ولا تصف طريقة للعلاج ، فإنها تجسد مواقف لغات الاجتماعية إزاءها ، معتمدة في ذلك على السحرية والمفارقة والمبالغات " الكاريكاتورية " المقبولة . ولعل شقيق الكاتب ، الأدبي الراحل محمود تيمور ، لم يعد الحقيقة ، حين سب هذه القصة وغيرها مما تصفه مجموعة " ما تراء العيون " إلى " منهب الحقائق - الريالسم Realism " مستقلاً على ذلك بأن أهم ما يتميز به كتب هذه القصص - "أوصافه الدفعية ، وألوانه الحقيقية الناصعة ، وانتقاده الأخلاقي ذو المجون الفكاهي الساحر " (١٤) .

غير أن هذه السمات ومثيلاتها إنما تتحرك على قلم الكاتب لغدي هدفاً أعمق وأشمل ، وهو إبراز الطابع المحلي ، وخلق إحياء مستمر بالروح المصري والبينة الشعبية . وقد كان ذلك الهدف من أهم ما حرص عليه

رود المدرسة الحديثة ، باعتباره الشرط الأولي - من وجهه نظرهم - لابداع أدب واقعي متحرر من أغلال التقليد

ولأن "القطار" في القصة المشار إليها إطار مكاني يحول بضيقه وتحدده بين الفنان وحلأ هذا الطابع المحلي بكل قسائمه وملامحه ، فقد قنع من ذلك بتخطيط الشخصيات ، وتعميق واقعية الحوار عن طريق مرجه ببعض الكلمات والتراكيب ذات الأيماات الشعبية ، ولكنه عند أول قرصه ، وهي قصة بعنوان " صارة العيد " <sup>(١٥)</sup> ، لا يلبث أن يسجد من اتساع رفعة المكان مجالا لتكثيف هذا الطابع المحلي والتركيز عليه بشتى الطرق والألوان . وصحيح أن هذه القصة الأخيرة قد لا تكون أفصل أعمال تيسور من حيث تصج البهاء الفني ، ولكنها - مع ذلك - من أوضحها دلالة على اهتمامه بأصابع بيئته ، حتى لتعد هذه الأصابع موارية في قيمتها للمعنى الأخلاقي والاجتماعي الذي تشي به القصة طورا ، ولا تنحرج من الاقتصاح عنه طورا آخر .

والقصة تبدأ برصد مكان الحدث في دقه تشبه تلك الدقة التي يتدرج بها كاتب " الدراما " في ملاحظاته المسرحية ، فتذكر على الفور أن محمد تيسور لم يكن رائداً للقصة القصيرة فحسب ، بل كان كذلك أحد الأعلام الذين قامت على أكتافهم النهضة المسرحية في مصر . ورغم طول هذه المقدمة المكانيّة سببياً ، وعدم ارتباط بعض أجزائها بالحدث ارتباطاً مباشراً ، فإننا نشعر للرحلة الأولى بأن تيسور يستغل فيها عتصر المراقبة استغلالاً ذكياً ، حيث يصعد منذ البدء في قلب بيئته يتجاور فيها الفقر المدقع والثراء الفاحش ، وتجنمق فيها الرقابة المفسدة والخرافة الساذجة التي تستعين على الحرمان بصراغة الابتهاال عند أصرحة وهمية ، ويقف في أحد جانبيها قصر مشيد لا يقتأ يذكر اليائسين بؤسهم ، على حين ينهض في مواجهته قبر لأحد المشايخ يمر به الناس غدواً وروحاً ،

وفيها نلتقي " يأم مليم " باتعة المأكولات الشعبية ، فإذا مرنا قليلا صادقا أحد الأغوات يجلس على باب ذلك القصر العجم واضعاً رجلا على رجل ، وكأنه في سكونه أحد التماثيل اليابسة من تراث الماضي .

فإذا هرع الكاتب من تصوير المحيط المكاني على هذا النحو ، بدأ يستكمل بقية العناصر التي يتكون منها الموقف القصصي ، فمن في اليوم الأول من أيام العيد وأناس في هرج ومرج ، والأطفال يلعبون في الشارع وقد ارتدوا ملابسهم الجديدة ، وتسامروا وهم يصيحون ويفترون ، والآباء انشغلت صدورهم وأطلقوا وعلى فم كل منهم ابتسامه تترجمها الكلمات : كل عام وأنتم بهير .

في مقابل هذه الصورة الفرحة المسيبشرة يصع الكاتب صورة لاتحلو من كآبة وحمامه صورة طفل يتيم ، يحيل الجسم أصفر الوجه ، ينظر لرفقائه نظرة تعبر عن غبطته لهم ، وعن رثائه لنفسه ، لحرمائه من سرورهم وسعادتهم ، وحين يمر بفتح الخوى يهرع الأطفال إليه ويبقى البتيم في مؤجرتهم حتى إذا مد أحدهم إليه يده يقطعه من الخوى رصعها ، فإذا اضطر إلى أحدها ألغى بها إلى كلب جاع كان يبصيص له يذميه :

وعلى مألوف أدباء المدرسة الحديثة في الإصلاح على المفزى النقصي ، يلجأ تيمور إلى تصوير موقف مرعي يتجلى من خلاله ذلك المفزى ، فالطفل البتيم يدخل في صراع مع طفل ميسور تكون فيه لفنية للينيم ، ويحصل الغالب على " صعارة" المفلوب كفاء تفوقه عليه ، ولكنه لا يكاد بصمها في فمه حتى يواجه بسحرية الأطفال واستهزائهم ، فلا يلبث أن يلقي بها في وجوههم ، ثم يتعهد عنهم إلى حيث يستند وحيدا إلى حزم شجرة عتيقة ، " ونظر جهة اليمين وجهة الشمال ، فوجد العطفة قفرة كقلبه ، فوضع رأسه بين يديه ويكى وهو يقول : أماء .. أماء ، بينما كانت الأطفال تغني في الشارع الكبير . (١٦٦) .



هذه النهاية تقدم لنا الواقع والشعور مخترجين في رؤية فنية واحدة، وذلك حين يقارن الكاتب بين إجناب الحارة من المارة وحرمان الصبي من مشاعر الحب والختان، وإذا كان ثمة من أبناء هذا الجيل من يشرك تيمورا في مثل هذا المزج بين الواقع والشعور، فإن ميزته التي قل أن يشركه فيها أحد، هي تلك الروح المصرية الأصيلة، القادرة على السهدي إلى أصغر فتات البينة وأدق رتوش الشخصية الشعبية، ولعل هذا يرجع إلى أن الكاتب - رغم بساط أسرته - قد نشأ في أحد القصور التي تصادف وجودها في حي شعبي يعج بالفقراء، فعاش إلى جوار بيئته بيئة هؤلاء وحياتهم وأنماط سلوكهم، ومن ثم لا غرابة في أن يجسد ذلك التجسيد الحي صورة "أم سليم" الجالسة القرقصاء أمام حائرتها الذي لا يبعد أن يكون قصصا تعرض عليه ما سببه لعابري السبل، وصوره شيخ الطريقة، القصير القدماء، بسير وتند **مداعبا لحيته بيده** وحاملا بالأحري مصبحة طويلة، على حين يهرج الناس إلى تقبيل يديه وجهته وأطراف ثوبه.

وقد أصاب الآخوان "عبيد - عيسى وشحاته" إلى جهد محمد تيمور في إرساء دعائم المنهج الواقعي في نصه المصرية القصصية، وأسهما في إثراء الباء الفني لهذه القصة، فعلى حين كانت معظم قصص تيمور تحكي بصميم المتكلم، يرى الحديث في قصصهما يدور غالباً على لسان راو محايد، أو يأخذ شكل الخطاب (احسان هانم)، أو المذكرات (مذكرات حكمت هانم)، كذلك ترتفع في قصصهما ببره النقد والهجس الاجتماعي اللاذع، ويكثر استخدام عناصر المفاارقة والسخرية (درس مؤلم)، الأمر الذي يشع عن تقدم لا يأس به في مجال الممارسة الفنية، كما يوحى بتطور الدوق الواقعي الراسخ إلى دوق واقعي ناقد.

وقد ظهرت أول مجموعة قصصية لعيسى عبيد سنة ١٩٢١ تحت عنوان "احسان هانم"، وقد تضمنت خمس قصص كتبت في الفترة من

سنة ١٩١٨ إلى سنة ١٩٢١، أما مجموعته الثانية " ثريا " فصدرت سنة ١٩٢٢، وهو نفس العام الذي ظهرت فيه المجموعة القصصية الوحيدة لأخيه شحاته عبيد تحت عنوان " درس مؤلم " .

ويختلف الأخوان " عبيد " عن نيسور في صبق مدى الرقعة الاجتماعية التي يشملها نتاجهما ، ذلك النتاج الذي يتناول بخاصة حياة الطبقة الوسطى الصغيرة . ومعظم أبطالهما من المهاجرين الشوام الى مصر، أما الموضوع القصصي لديهما فيدور غالباً حول العلاقات الأسرية والوشائج الزوجية .

وعيسى عبيد ينظر إلى حرية المرأة من منظور أخلاقي وعاطفي ، والحريه هنا تعني حق المرأة في احسان شريكها ورفق حياتها، كما تعني حقها في أن تمارس حياتها **كما تظن** عليها مناعها وأحاسيسها، وكثير من بطلاته يحلم بروج عبيد بكل لهن بنيه هذه لشاعر ، هكذا نرى "ماري" في قصه " أن لك " ، " وهرمي " في قصة " النزعة الساتية " ، و " ثريا " في القصة المعنونة باسمها غير أن شهرة الحب كثيراً ما تطفئ هذه المشاعر وتغلبها على أمرها، وإلى هذه الغلبة يعزو الكاتب سر إخفاق العلاقة الزوجية (١٧) .

أما شحاته عبيد فأكثر من أحبه جنوحاً إلى التفلغل في أعماق النفس البشرية ، وفي أعماله تبدو نزعة التحليل النفسي أكثر وضوحاً وقوة ، تلك النزعة التي انتقلت إلى الأدب المصري إثر شيوعها في الآداب الأوروبية غداة الحرب العالمية الأولى ، غير أن هذه النزعة كانت لحينها غريبة بالنسبة للبيئة المصرية ، وزادها غرابية واصطعاعاً ميل الكاتب إلى ترديد عبارات ومصطلحات هي أقرب إلى مجالات الفلسفة وعلم النفس، صها إلى مجال الابداع الأدبي .

## محمود طاهر لا شين وتأصيل المنهج الواقعي

### في القصة القصيرة :

لا يمر وقت طویل بعد ظهور قصص تيمور والأخوين عبيد حتى نشر صحيفة " الفجر " ١٩٨١ عدداً من قصص كاتب قدر له أن يحمل عبء تأصيل القصة القصيرة وبرسيع اتجاهها شطر الواقعية بمعناها الحديث، وذلك الكاتب هو محمود طاهر لاشين

في أعمال ذلك الكاتب نجد محاولة لدخول نطاق الموضوع القصصي ، فلا يقتصر على موضوعات الحب والزواج والأسرة كما كان الحال عند الأخوين عبيد ، ونجد كذلك نزوعاً إلى اتخاذ الإبطال من الفئات الدب في السلم الاجتماعي ، ونجد فوق هذا ودالك عمداً دويماً على رؤسب المقال الفني والمفامة وإثارة **اسي** كانت مبرال شوب بصح الفن القصصي ولم يكن هذا كله - كما يرى الاسناد بحري جعي - إلا انعكاس ومجاورة لمصن مصر دتها في ثورة سنة ١٩١٩م من عهد التبعية والاحتلال والحماية الى عهد التحرر وشيبت الشخصية والاستقلال. وكان لا بد للشعب أن يكتشف نفسه وأن يسعى إلى إقامة وحدته ، وأن يصل إلى أعماق جذوره ، وكان لا بد أن تتحول النظرة من عل - للأغنياء ، والمترفين وسادة القوم في الصالونات - إلى أسفل ، إلى الفلاح ورجل الشارع ، فدورهما في الثورة لا يقل عن دور المثقفين ، بل لم تصبح هذه الثورة ثورة إلا لأن الفلاح ورجل الشارع هما اللذان رفعوا لواءها ، وكان لا بد أن يتحول الأدب أيضاً من الزعة الرومانسية إلى صراحة المذهب الواقعي ، وأن يتخذ من رجل الشارع والفلاح أبطال قصصه ، هذا هو تفسير نشأة المدرسة الحديثة ، مدرسة المذهب الواقعي لتي كان محمود طاهر لاشين مجمها المتألق (١٩٩) .

ويبهرت في فن لاشين احساس حاد بالواقع ، ودقة في رسم ظواهره

وأشبهاته ، ووقائعها وشعوره ، حتى ليذهب بنفسه إلى المحكمة الشرعية لكي يكون صادق في وصفه لها حين يكتب قصته " بيت الطاعة " . وعلى الرغم من أن مثل هذا النوع من الصديق يعكس الالتزام بحرفية الواقع ، فإنه قد أعان الكاتب على تحطيط مجاله القصصي لمحاكمة الشرعية في حي بلدي - بخطيئته لا ينقصه الاستيعاب والتفصيل ، فلا تكاد العين تتجاوز عن " لاسة " إلا لتقتحم " عروسة بومع " ، ولا يفلت المرء من " عياء " إلا ليصطلم " بلابه لب " ، وقد علت الأصوات حتى ليصعب أن تسمي الأذن صوت المذنب يجأر بالآساء ، واشتباك الشكايات حتى لاتعذب أن تجرد مع أي مجالا للحديث أو مناسبة لبث الشكوى ( ١٢ ) .

وفي هذه العنقة وأمثالها دليل حي على ولع هذا الجيل من كتاب الواقعية الأولى بالمحكي الخنفي والاجتماعي في التجربة القصصية ، ففيها هجاء لاذع للمدبرة بي الظهر والمخوهر ، وبيء بأن العواية تتولد من الصفت وأن شرف المرأة حين لا يهب وليس سيئة حين لا يدار مغلقه الأبواب والنوافذ فحيمه ، ملك لعمدة انزويته ، القياصه بيهجه الحياة ، حين يصطدم عواطفها بجسود زوجها وعيرته وسوء ظنه ، تسقط في شرك علاقة أئمة ، والزوج مطمئن إلى دقة الحصار الذي أقامه حولها ، " فرح بانتصاره ثمل به ، غافل عن كل شيء ، وبعد أشهر عاد بامرأته إلى منزلها الأول مهللاً مكبراً ، ذلك لأن حبها كان يتحرك في أحشائها ، ولم يكن قد رزى من قبل ولداً " ( ١٣ ) .

في ندح لاشين آثار جهد يحاول الانقلاب من أسر التعبير المظلم وقبوه التصنع اللغوي ، فيوفق كثيراً ويحقق قليلا ، ومن ثم قد تصادف كلمات مثل " الجيلة " ، " الجلمد " ، وتعجييراً مثل " فسلملت ، ثم احتجت ، ثم ثارت ، ثم تركت الفار تنف من شادها وتنهي من يباها " بل إن بعض الاسترسالات العاطفية التي يجمع إليها " لاشين "

أحياناً ، لا تخلو من مسحة رومانتيكية ، وهي استرسالات تتم بحصانصها الأسلوبية ، وبما هيها من مبالغة ( كثرة أدوات التعجب ، والاستفهام ، ووصرة عبارات التأوه إشارة إلى غلبة العاطفة ) على بقايا من فن المنفلوطي في المدرسة الحديثة .

في المقدمة التي صدر بها الدكتور منصور فهمي مجموعته " سحره الثاني " إشارة إلى نمطين قصصيين كانا سائدين قبل نشأة القصة الفنية الحديثة ، قصة تجمع إلى الخيال وتعرض عن الواقع ، وأخرى معربة بلجاً كاتنها إلى قصير الأحداث والشخصيات ، والحق أن أهم إنجازات المدرسة الحديثة يتمثل في تحطيمها لهذين النمطين ، ومحاوئتها نأصيل القصة المصرية التي بدأت شأن نظيرتها في الآداب الأوروبية - في كنف المنهج الواقعي ، ثم تطورت وأردهرت في ظله وعلى أفلام رجائه .

ومع هذا عكس العنقون أن وعيل المجددين ، مثلي أول اتجاه نحو الواقعية في أدب الحديث ، لم يسطع حمل العبء حتى النهاية ، فلقد كانت تعوره تلك الرؤية الكينية التي تشغل من لظاهرة إلى الكشف عن بواعثها وأسبابها ، وذلك الوعي الفلسفي الذي يبحث عن الوحدة خلف التعدد ، وعن الأصل خلف جزئيات الصورة وهوامشها ، ومن ها تلك لسرعة البالغة التي انحصر بها ظل الواقعية في فترة ما بين الحربين العالميتين ، ولكن هذا الانحصار كان موقوتاً ، ولم يطل أمده ، لأن ميل الكاتب إلى ملاحظة الواقع قد يكتمش تحت صقظ الاحساس بالاحباط ، أو نتيجة بواعث سياسية واجتماعية ، أو حتى شخصية ، بيد أن هذا الميل يبقى رثيلاً خاملاً لا يلبث أن يعود إلى بوجهه وسطوعه ، وقد تجملت هذه العودة في نتاج الجيل الثاني من أجيال القصة الواقعية ، جيل نجيب محفوظ وعبد الحميد جودة السحار ويوسف ادريس وعبد الرحمن الشرقاوي وغيرهم من الكتاب الذين بدأت بواكير أعمالهم تقمر الساحة الأدبية منذ مطلع العقد الخامس من هذا القرن

وإذ كان رواد المدرسة الحديثة قد فهموا تصوير الواقع باعتباره تسجيلًا دقيقًا للظاهرة ، وفهموا واقعية الشخصية على أنها تخطيط ملامحها من الخارج دون عناية كافية بمعومها الروحية . وما عسى أن تسفر عنه من رؤى فلسفية وفكرية . فإن الجبل الجديد قد انتقل بالواقعية إلى حيث أصبحت وعيًا كليًا بالحياة وما يعتمل تحت سطحها من تيارات ونزعات ، فلم يعد المهم تطبيق أصول المنهج تطبيقاً حرفياً ، بل غدا المهم تكيفه بحيث يصير تعبيراً عن البيئة وتماذجها ، ولم يعد تسجيل الجزئيات بطريقة جامدة هو العادة . بل أصبحت الغاية اكتشاف المحيط الذي يسلك هذه الجزئيات ، واكتشاف بواعث الظواهر وأسبابها الأولى ، ثم الشخصية فلم نختلف خطوطها الخارجية . ولكن أضيف إليها اهتمام الكاتب بجلاء نوارعها النفسية ، وتمازج حياتها الداخلية

ولأن الموقف في هذه الواقعية الجديد أصبح يطرح من خلال البناء النفسي المركب، ولأن الإيحاء **بفلسفة** الكاتب عد بديلاً عن تفسيرها وتقييمها بصورة مباشرة ، فإن الألوان المحلية للراية لم تعد بنفس الأهمية التي كانت بها من قبل، وحل محلها لاهتمام بكشف انواقيع، والنهاية بالقوالب التي ترمي . بأكثر من تتصم من دلالات محدودة .

وربما كان هذا هو التفسير المعقول لظاهرة أخرى يلصقها كل من يحاول النظر في مصير القصة المعاصرة . ذلك أن العصة العربية القصيرة ، التي شأت في حضن الواقعية وترت على أكتافها ، قد انتهت إلى إحدى صورتين - القصة الواقعية العكسية ، والقصة الفلسفية الرمزية ، والسبب في ذلك يرجع إلى أن الكتاب المحدثين يحاولون إشباع التجربة القصصية وتقدمها بصورة كلية مركبة . وهم يتوسلون بالتشر إلى التقاط زوايا اجتماعية ونفسية شديدة التعقيد ، ومن ثم ينسبون إلى قصص أشبه بالشعر، وما يبدأ كمحاولة للقبض على رمام الواقع الخارجي ينتهي في التحليل الأخير إلى صورة رمزية أو انطباعية . على أن لهذا التطور ومظاهره حديث آخر .

## الهوامش

- (١) أنظر: Gibb , H. A.R  
Studies in contemporary Arabic Literature , Bulletin of the  
School of Oriental Studies , V III, 1929 , PP 445 - 446
- (٢) عباس محمود العقاد - الديوان - ج ١ - القاهرة سنة ١٩٢٦ - ص ٢
- (٣) إبراهيم عبدالقادر مازى - المرجع السابق - ص ٤٩
- (٤) أحمد حسن الزيات - في أصول الأدب - القاهرة سنة ١٩٣٥ م - ص ١٦
- (٥) الدكتور طه حسين - حصن في الآلات والعهد - مجموعة الكاملة - المجلد الخامس - بيروت سنة ١٩٧٣ - ج ١ - ص ٤٧٤
- (٦) أنظر المرجع السابق - ص ٤٢٢ - ٤٢٤
- (٧) توفيق الحكيم - زهرة العمرة - طبعة مكتبة الآداب ( د ب ) - ص ٣٣
- (٨) توفيق الحكيم - ياطالع الشجرة - مكتبة الآداب ( د ب ) - ص ١٩ - ٢
- (٩) يحيى حقي - بحر القصة المصرية - مكتبة الثقافة - ج ٦ - ص ٧٦
- (١٠) عيسى عبيد - مقدمة مجموعته القصصية - إحسان هاشم - ص ٧ - ٨
- (١١) السابق ص ٩ ، وانظر مريانا من التحليل لتقديم عيسى عبيد في - عباس حسن  
القصة القصيرة في مصر - الدار القومية للطباعة والنشر - القاهرة سنة ١٩٦٦ - ص ١٢٩ وما بعدها
- (١٢) اعتمدنا في هذه الدراسة على المؤلفات الكاملة لمحمد بسيور - ج ١ - الهيئة  
المصرية العامة لتأليف النشر - القاهرة سنة ١٩٧١
- (١٣) المصدر السابق - ص ٢٥٢.
- (١٤) السابق - ص ٤٧
- (١٥) السابق - ص ٢٤٦
- (١٦) المصدر نفسه

- (١٧) أنظر عيسى عبيد ثريا القاهرة سنة ١٩٢٢ ، وكذلك الأعمال المشار إليها عبر  
 صفحات متفرقة من مجموعته - أحسان هاشم - أصادره سنة ١٩٢١  
 (١٨) نشرت غالبية قصص مجموعته - سحره الثاني - في صحيفة الفجر في الفترة من  
 يناير سنة ١٩٢٥ ، وحتى ديسمبر سنة ١٩٢٦  
 (١٩) يحيى حقي - مقدمة - سحره الثاني - لمحمود طاهر لاشي - القاهرة سنة ١٩٦٤ -  
 ص. ٥ - ٢  
 (٢٠) أنظر : سحره الثاني - ص ٣٧  
 (٢١) السابق - ص ٢٨





## المراجع

- (١) انظر . Gibb , H. A.R  
Studies in contemporary Arabic Literatur ,, V III, 1929 ,  
PP. 445 446
- (٢) عباس محمود العقاد وإبراهيم عبد القادر المارسي الديوان في النقد والأدب مصر  
سنة ١٩٢١
- (٣) أحمد حسن الزيات في أصول الأدب - القاهرة سنة ١٩٣٥
- (٤) د طه حسين تصور في الأدب - مصر بيروت سنة ١٩٧٧
- (٥) توفيق الحكيم راحة نمر - مكتبة الآداب مصر
- (٦) توفيق الحكيم / ب طالع شجرة مكتبة الأدب مصر
- (٧) يحيى حقي / عبر القصد مصر / مكتبة البائنة العدد ٩
- (٨) عيسى عبيد / مقدمة مجموعته القصصية أحاديثهم
- (٩) عباس حصر / القصة القصيرة في مصر - الدار القومية - القاهرة سنة ١٩٦٦
- (١٠) محمد تيمور / مؤلفات الكاملة الهيئة المصرية العامة / القاهرة ١٩٧٦
- (١١) عيسى عبيد / ثريا القاهرة ١٩٢٢
- (١٢) يحيى حقي / مقدمة سخرية الناي لمحمود طاهر لانتين - القاهرة سنة ١٩٦٤

# النص والتناص



رجاء عيد

ولأنه الناص - مصطلح شديد الحداثة ، فثمة  
تجاذلات تغارب وتتباعد، وثمة منظورات تتشابه  
وتتخالف ، ولكنها - في مجملها - قد أبعدت  
النص إلى حارطته ما تشق من مصطلحات ، وما  
توارث من سميات ، وتفسح لها مجالات تتغلى  
فيه عن أحادية مفهوم وسلطوية مدلول ، وكأنه -  
الناصر - إلا ، الذي سمع لأتبه كثيرة

ومن محض بصاحب **الانتهى الأول** لمصطلح ناص والذي تطلق  
من لقطات خاطفه حوله ، بحسبه تضع بداخل في سياق النص لنتج  
حاملا صيغ نص أو بعبارة سابقة تشكر في سياقات متداخلة ، من ذلك  
السبيل نالت مداخلات منه مبرق ويعدل ومنها ما سرف ويقولو .

إن جذور المصطلح ، والذي عرف من منتصف الستينيات حين  
ستخدمه ، ثم نخلت عنه كما هو معروف جوليا كريستيفا Julia  
Kristeva له من جملة ملاحظ وتفسيرات سابقه ما يشكل حلقته  
وما يكون ركيزه ، وله من بين مدارات نقدية متعددة ما تسي عليها  
ملاحه وتتضح معاله .

نقد سبق الشكلايسون إلى مصطلح « الناص » والذي يرد في  
ملع المعارضة بين النص المعارض والنص المعارض ، فعلى حسبهم ليس  
النص لمعارض إعادة إبداع ، أو كتابه على كتابه مماثلة ، فكل نص  
خصائصه القارة فيه

فكلا النصين بينهما مغارق لا نسمع أن يحل أحدهما محل الآخر،  
فهما ليسا مجرد نصين متماثلين أو متبادلين، فلكل خصوصيته وسماته  
وفرادته وحياته

ومن ثم « فالمعارضة » تناص - وعلى حسب تودوروف - لنص  
النص المعارض ليس استساخا أو محاكاة للنص المعارض، فثمة تحالف  
وتفارق، وثمة إصافات وحذوفات.

ومن نواني مقولات تنابح أصوله، ثم يتشكل مدلوله، فإذا كنت  
تفكر - كما قيل - من داخل عالم بكلم ويتكلم من قبل، وإذا استعربا  
مقولة عربية قديمة « لولا أن الكلام يعاد لنقد، فإن النص كما يسميه  
بارت - جولوجيا الكتابة ولعلنا نتذكر مفهوم « بارت » لذلك، في  
جملته المشهورة « صوت الزئبق » فإنها مدخل ضروري لمفهوم  
« التناص »، فالنص « من هذا السبيل » هو عدد من نصوص محددة في  
مغزى دأكرة مدنية، ومن ثم فهو « انحصار » ليس بعكسا خارجا أو  
مرآة لقنائه، وإنما فاعلية المغزى المذكري بنصوص مختلفة هي التي  
تشكل حقل التناص ومن ثم فالنص بلاحد - أي نص تتوحد على  
منشئه كتابات سابقة - ومعاصرة - وتضاف عليه أنسقه وبيات تتزاحم  
وتتعاشد من نصوص سالفه أو محايثة

وإذا لم يس أثر الشكلايين في احتضان جدور المصطلح فلا نسي  
أثر « باحتين » أمضا، إن استخدامه مقولة « تداخل » السيدات،  
والتداخل « السيميائي »، إنما يساس مع مصطلح « التناص » عند  
كريستيفا، والتناص - من جعل إشاراتها - هو النقل لتعبيرات حاله  
أي معاصرة، أو استخفافها من نصوص غير معاصرة، ومن ثم فالنص  
تحويل أو اقتطاع من نص إلى آخر

وتدافعت المحسات نالية، لعل أبرزها القول بأنه مادام النص هو

جملة نصوص سابقة أو محاشية فلا معنى للبحث عن « موضوع » هذا النص ، ومعددت مقولات أخرى منها : كل نص هو إنتاج منتج ، ومنها : كل نص هو إعادة تشكيل لنص آخر ، وكل نص إنما هو محول من نص آخر .

ولا يكف سبل التحصين ، ونكتفي بما يصم ما سبق ، وربما يتجاوزها في القول ، إن قراءة نص كأنه إعادة لقراءة نصوص أخرى .

ومع ذلك كله فما زال المصطلح غائماً تختلف إجراءاته من منظور إلى آخر ، ولم يستقر بعد كمصطلح تقني يملك حدوده وأبعاده ، وفقاً أدى إلى مزيد من الإرباك .

ولعله يصح - هنا - الإشارة إلى ذلك الإرباك الذي يشير إليه مفهوم النص . وقد حارب فكره الناصر لتفريق كل أنواع الخطأطات الأيمانية الناجمة من المؤلف إلى العمل ، ومن المرجع الاختياري إلى التعبير « الكلامي » ومن المصدر إلى التأثير المتحقق ، ومن الدليل إلى الإنجاز . يواجه الناصر إشكاليه السعدية وعدم التجانس ، وأعتقد أن هذه الإشكاليه هي أمي مساله يمكن أن تعيد في الأعوم القادمة ؟ » (١١) .

### إن إشكالية أخرى تتقدم الآن

فعلى حسب « التعميكية » ينفصح مفهوم « النص » ليتجاوز حدود الأجاس الأدبية ، حيث تتصام أنواعها تحت عبارة « النص » ومن ثم جميعها . نص متناس

فالنص - من هذا المنظور - ليست له شينية أو تشيز ذاتي ، وليست له خصوصية أو فرادة خاصة به ، وليس « النص » حاصلاً « معنى » مقنن تمرره اللغة فيه فكل شيء رهن اللحظة التي نتحول إلى لحظات متناسخه ، على حسب « حالة » الاستجابة من ذات إلى ذات ،

ومن ثم فالتنص يتشكل على مدى زاوية النظر إليه ، وعلى حسب « رؤية » الناظر إليه في لحظة بعينها .

إن ذلك المطلق في منظور « التفكيكية » للنص ، إلى هو نتاج منظور سابق أفروني « البنيوية » في قسرها لمفهوم « التزامن » اللغوي عند موسسير - كما هو معروف - ومنه كان سبيل البنيوية لمحاورة « النص » في بنيتها اللغوية ، ومن ثم لحدود واحدة ، وإنما تتعدد تلك الحدود ، وتختلف مساراتها وتأتي التفكيكية - وقد مهد لها البيريون - فترى - التفكيكية - أنه لا حدود أصلا ، وحتى نتفهم النص ، - على حسبهم - علينا تفكيكه لإعاده تركيبه ، ووفق شروط محدودة يمكن العكوف على سبر استراتيجيته الخطابية وحيث تنتهي - ها - مقولة النص المطلق - عند اليوس - ليكون بدلها - النص المشرح - فمن وجهة المنظور البيوي يكون النص سبة معلقة - كما هو معروف - يسما يطلق مفهوم « التماس » من مفهوم « النص المتفتح » وعليه فإن النص دائما مفتوح على نصوص أخرى معاصرة أو غير معاصرة والنص - من ها - كلوح من وجاج يلوح من حلقه نص آخر

وهو - النص - انفتاح على واقع خارجي ، وتفاعل مع سياقه ، متجاوزا في ذلك حد البنيوية ، فالتنص يتولد من سمات نصوص أخرى في جدلية تتراوح بين هدم وبناء وتعارض وتداخل ، وتوافق وتحالف .

إن تلك النصوص المتناسقة مع نص بعينه تتملك حصورا لا يمكن تحييه ولا يمكن به . فتلك المداخلات النصية تتكشف على سطح النص ، ولكنها - على حسب مشنه - لا تغل منفصلة وسائيه ، وإنما محض لتحويلات ومتحولات يتمثلها النص والذي هو جملة توزيعات ملفوظة سابقة عليه أو محايشة له .

فتلك المتاحات هي إطار النص - ليست تجميعات مجدية ،  
ولست مجرد تداعيات سطوية من محزون الذاكرة . وإنما لها أثرها -  
وتأثيرها - في توجهات القراءة فهي تعزز في تعدد القراءات ما يتجاوز  
أحادية واحدة ، ومن هنا فإن السمة الفارقة للنص المتناس أنه يتيح  
بفاعلية القراءة تزامن البنيات مهما تختلف مسافات الرصية . وذلك من  
خلال التوحيات والدالات ، والتي تتفتح على تاريخية زمنية ومزمنة أيضاً  
وكانها - بذلك - احتزال لحظاة التشكيل الأدبي مما يتيح مصداق  
تأويلية . وكأن الملفوظات المتعددة هي خطابات نصوص أخرى تتحول في  
النص المتناس إلى ملفوظ يجمع الكل في واحد .

\* \* \*

ومع ذلك كله فإن وفرة من التحليلات لنص المتناس تلج على  
ظاهرة « المعارضة » حيث **بكثير النجاة** حروبنا . ولعلنا نرى أن ذلك  
التركيز سببه يسر استكشاف المشابهات . وكأن « المعارضة » تقدم  
نفسها كمنجز جاهر في حد أن « التناس » يتجاوز - بالضرورة -  
حانب « المعارضة » والتي مزال لتوجس قائما بشأن تداعلها مع  
المصطلح التناس .

أكان ما أشرنا إليه - السهولة واليسر - يؤكد الشعور بصعوبة  
اقتناص المتاحات في النصوص كما في القول التالي : « .. والنص  
لغائب عندما تعاد كتابته داخل نص من النصوص يصعب بالصعوبة  
للعلاقات مشابهة تسع وتضيق حتى يصعب علينا في بعض الحالات تمييز  
حدودها وبعين توعيتها الثابتة بصيغته دائمة » (١٢)

لعل - ما سبق - يعرضنا على استكشاف شروط نظمتها محاذير  
واجبة تلزم استقراء المتاحات بين النص والمعارض والنص المعارض .

من منطلق الصناعة بأن أي تغير أو تغيير في الأداء اللغوي تكون له

خصوصية تتميز عن سواها، فإن ما اتفق على إدراجه تحت مصطلح «المعارضات الشعرية» يحتاج إلى إعادة نظر تخالف اسمه بالاحتفاء أو الاستساح وإذا كان من مفهومات «التناص» أن كل نص إنما هو نتاج بصوص سابقة، قلعله من هذا السبيل نستطيع أن سنأرق عن تلك المفهومات المتوارثة، والتي ترى أن النص المعارض يظل مدياً للنص المعارض فقد راد له الطريق وفتح له سبيل القول.

ولكن القضية ليست بهذه البساطة فليست الكلمات - بالطبع - هي نفس الكلمات، وبالتالي تحمل كل مفردة ما تتخالف به - ولو إلى حد ما - وبالمثل فإن تشكيل الصورة - حتى لو راعت حدود الصورة المعارضة - لن تكون هذ تلك ويمكن مراجعة غاذج معينة عما يعرف بالمعارضات أن يلح فيها بوضوح شديد أن الخلاف يتجاوز التماثل، والتفارق يتعدى التوافق.

ولعله يساهم ما ذكرناه ما نعرفه من مصورين ما يقوله «كروتشه» من أن أي نص له تشككه لغاريه وأن جمائيه الخاص به مستكن في هذا التشكيل في صورته الكلية، ومن ثم فأني بنر أو إضافة أو محوير أو تبديل إنما سينج من ورائه شكل آخر، ويكون هذا «الشكل» الجديد له الآن جماليته المنفصلة عن الآخر - أو الأول - ومن ثم لا يجوز على حسب كروتشه - مغارته نص بنص أو موارته عمل بعمل.

ومع وجاه ما سبق فإننا نذكر بالمحاذير التي أشرنا إليها ولعل من أهمها أنه ليس كل معارضة يمكن أن تندرج تحت «التناص» فكثيرة تلك المعارضات التي «محتذي» إعجاباً واستحساناً أو «تستسح» ترويضاً للقول، ولعلنا نتذكر غاذج من معارضات «البارودي»، ولا سمي «معارضات» حافظ إبراهيم، فجميع كل تلك المعارضات مستلب في الموروث الشعري، ومحاكاة لا عياء فيها.



إن مثل تلك « المعارضات » لا شكل تناساً ، لأن صاحبها يعتمد إعادة السحات الأسلوبية ، أو « الشيمات » العرضية في نصه المعارض ، فإذا لم يكن هي النص المتناس حذوقات وإصافات فلا قيمة له .

وهنا يصح وبصدق القول بأن « السباق » كتقليد أدبي راسخ قد يتغلب على « النص » ويجعله مجرد محاكاة لما سبقه من نصوص مماثلة ، ولو حدث هذا - وكثيراً ما يحدث - فإن النص سيسقط ويصبح نصاً فاشلاً كتقليد مفصوح « (٣) » .

بيما الأمر مختلف - إن لم يكن شديد الاختلاف - فيما يعرف - على سبيل المثال بمعارضة « شوقي » لفصيدة « الحصري » المعروفة ، ويمكن للناظر المتوسم ملاحظته معارقات لا يتسع المجال لذكرها وينصح التعارقات والتخالف والتبديد بين « البحتري » ومسيبة « شوقي » بل ربما نزعهم أنها - سميته شوقي - لها تغيرها ودرادنها وخصوصيتها حتى ليستحيل نسبتها إلى مصطلح « المعارضة »

وربما نزعهم أن استكشاف المتناسات هي « المعارضات » لا يمثل إصافة لها خطرها ، لسببين : أولهما ما أشرنا إليه - من قبل - بأنها تقدم نفسها كإنجاز لأفصل في اكتشافه ، وثانيهما أن التحالفات ستكشف عن وجهها لحظة المقابلة بين النصين المعارض والمعارض ، فإذا أضعنا إلى ذلك أن « المتناس » قد يكون في مستوى الشكل التعبيري وقد يكون هي « مضمون » نصي ، فإن « المعارضة » تصمم الجانبين التعبيري والمضمون مما يتيح استكشاف المتناسات لحظة المقابلة بين النصين المعارض والمعارض ومع ذلك فهناك مفارقة بين النظر التراثي والمنظور المعاصر إن المفهومات التراثية حول « المعارضة » وحول « السرقات » تصلبت رؤيتها حول « الأصل » ، وعلى « صاحب الفصل » وعلى « فضيلة السبق » ، وبعدة تنتهي مهمة الناقد التراثي ، بيما يكون

مفهوم « الانتصاف » أنه حضور لنصوص متعددة ، مع النظر إلى تلك النصوص بحسبانها مداخلات نصية وتحولات قنينة.

ولعله يصح عنا القول بصعوبة ( ... الابتعاد عن العهم السطحي الذي ينظر إلى إعادة كتابة النص الغائب في نص من النصوص كسرقة أدبية ، نزل مجمل هذه الظروف المؤدية حتما إلى الإقرار بعدم وجود أي تطابق بين النص المعارض « بكسر الراء » والنص المعارض « بصفتح الراء » (١)

ومن ثم فإن تحليلاً متأنياً لما يعرف تحت مصطلح « السرقات » سيريل ضبابا كثيفا تغيم بسببه حدود المصطلح ومدى صحته ، وري تنفي تلك الريبة التراثية تجاه الانتصاف ، وذلك التوجس الذي أفرز تلك التشققات المعروفة والتي تشتمل أي راحة فيسما عرف بالسرقة والمسخ والميلج إلى تلك القائمه الطويلة و لسي تسائل أسماؤها من ناقد إلى آخر .

وفيما تعرضه على عجل لتلك الشذرات انتصافه لا تترصد شظاياها المتناثرة على ساحه النص المتناص ، لنع في خطأ التبعد القديم تحت مصطلحه السابق . السرقة ، وإنما لتتبع تحولات تلك النصوص واستكشاف قيم تحركها وتوظيفها وما نصيفه في إعادة إبداع جديد وتشكيل محالّ ومتمعددة وكثيره ملك التناصات والتي تحصل من مصطلح الانتصاف - على شهادة براعتها من تهمة السرقات ، ومع ذلك فربما يتقدم بلحظ أو ملاحظات موجهها أن تلك الشذرات تندرج تحت ما أشرا إليه من قبل بحسبانها ترسبات مما تختزنه قراءات يتاح لها أن تطفو على سطح النص المتناص في لفظة حاطعة أو انيشاقه مفاحشة تستحضر نصا ونعيد تركيبه اللغوي، ومن ثم تتحالف إمكانات النص المتناص، مثلما تتباين قيعة تناصه ، فتتعدد مستوياته حسبما أشرا

سابقاً قد يكون النص شذرة ملتقطه من ترجمات قراءه لنص سابق ، ولعلها اثباتاً أو لمحة تعبر اللاداعي إلى الوعي ، وهنا يذكر - مرة أخرى - ضرورة نفي المصطلح التراثي الباهت - الصرقة - وهذه الشذرة هي أدنى مراتب النص إذا قلنا امتحان المصطلح حتى يشمل الجريئات ، من لمجادج تلك الفئات النصية -

يقول « أدونيس » :

« وتقوم الصلاة

في رواق على التبل بسمع تسيبته العرات (٥١)

وتتذكر قول « شوقي » :

كلما أن بالعرف جريح      فس الشوق جسد في عمائه

قد قصي الله أن بولسا الجرح وأن يلتقي على شجانه (٦)

ويقول « منتجب أبلان » :

« وإذا صحكوا فكما بتعلق الصعر

لا أحد يقول حقيقته

« فالكلمات ها من جلد يتشقق

ينزف منها الدم (٧)

ولتذكر قصيدة « الناس في بلادي » لصالح عيد الصبور ومنها :

الناس في بلادي جارحون كالصقور

غناؤهم كرحمة الشتاء في دؤابة الشجر

وصحكهم يتر كاللهيب في الخطب (٨)

ولننظر إلى بيت « شوقي » في قصيدته عن « أسس الوجود » :

شاب من حولها الزمان وشابت      وشباب الصون مارال عصا

مع بيت « محمود حسن إسماعيل » في قصيدته « الشهر الخالد »

شابت على أرضه الليالي      وضيعت عمرها الجبال

\* \* \*

إن مصطلحا تراثياً آخر قد يكون - هي رأينا - ألصق بالتأنيص ، وهو - من هذا السبيل - يتجاوز مصطلحه القديم : التضمين ، وذلك فيما يبتعث من نص أو نصوص أو ما يتماهى في تحاور بين نصين كأنه مقابل لما نعرفه من استدعاء الشخصية التراثية . إن الاستدعاء - هنا - استدعاء ، قولني أو بصي إن جاز التعبير - يتخذ صارات متعددة ، ودلالات تتسع على حسب قدرة استحضارها والتعكس من تلاصق الصوتين ، ( السابق واللاحق ) .

وقد يكون من مهامه موثيق دلالة أو تأكيد موقف ، أو ترسيخ معنى ، أو لموازنة النص إيا بتخصص صريح وربما بتلميح وتلويح ، أو يكون - من وجه آخر - رمضا لمقولة ، أو مبعدا لمفهوم شريطة أن يكون التأنيص التصميحي متشبها في السق الأدائي ، وأن يتصام مع مصاحبات أدائية متداخلة ، وليس كتلة لغوية فاصلة بين سابق السق ولاحقه ولا يكون - كذلك - مجرد لصق ونسومات تسترحى على سطح النص .

وها يتجلى عمل المحلل للنص ، قائلناص - ها - حضور تستشفه بواسطة حبرة عميقة بالنصوص الأدبية ، وهذا الحضور النصي يحتاج إلى دراسة تتبع وإلى بصيرة وتبصر ، فقد تندمج النباتات المتناصّة في بنيه النص كإحدى مكوناته ، ولا يدركها سوى القاري المتفتح في قراءاته على نصوص متعددة

ومن ثم فصالح النص لا ينوقف عند تبين المتناصات ولكنه

يستكشف كيفية انتقائها ومدى تليسها وتلاصها بالنص المتناص وتداخلها في نسجته ، كما يحتاج محلل النص - كذلك - إلى حبرة بالروافد الخفية التي ترفد شكل النص المتناص ، والتي يمكن أن تسبح لقضية « التناص » قيمتها وشرعيتها ، فكل عنصر من عناصر النص المتناص يحمل دالة تنظم في صورته الكلية ، مع ملاحظة أن هذا الانتظام ليس مماثلاً في عناصره لكل واحد منها ، وإنما جملة تلك العناصر تظل لها سلطه على النص كله .

إن انتزاع القول المصن من سياقه كما في غادج متعددة - تراثية ومعاصرة - لا يشكل ساءاً له خطره ، حين يرد استشهاداً مجانياً ، أو تداعياً ذهيباً حيث يظل كلاهما لصفاً إضافياً ، أو شياً مزيباً

ويظل كما أشرب **قليل الخطر محدود القيمة** كما في قول أبي تمام  
دست صناع كبدهم حكأت **أذكر من « أطلالا يسرقه نهعد »** -  
ولعلنا نتذكر مطبع معلقة « طرده »

لخولة أطلال يسرقه نهعد **تلوح كيانهم انوشم في ظاهر اليد**  
ولعل من قول « شوقي » مضماً شطراً من توثية « ابن زيدون » :  
فأب من كرة الأيام لاعباً **وثاب من سدة الأعلام لاهينا**

ولم ندع ثلثي صافيا فنبعت **بأن بقص فقال الدهر آمين** (٩١)  
ومثله في « تضمين » قد يعلو درجة لتشابكه مع ما بعده ، مفيداً -  
على حسب السياق - من قول « كعب بن ربيعة » التالي والذي يرد  
عند الشاعر « رفعت سلام » :

خلا لك الجو فيبضي واصفري

ونقري ما شئت أن تنقري

إلى أن يرعوي العويل ، والصهيل كامر في الكهف حتى يشر  
النسيان أشجاراً من الرماد الآسن (١)

إن صورة أخرى ترد عند الشاعر نفسه لا تكون نصفاً لنص قديم ،  
وإنما يكون هذا النص القديم أشبه بموجة تحتضنها موجات أخرى ، حيث  
يتوحد صوته بصوت « الشفري » مرة وبصوت « عمرو بن كلثوم »  
أخرى ، إن صوت الشاعر هنا يجسد عريته وسط قومه مثلما كان  
« الشفري » حين حله قومه - كما نعلم - وهو الشاعر يستعير - كذلك  
- صوت عمرو بن كلثوم في رؤية خاصة

« .. فلي دونكم أهلون لا مستودع السر دائع لديهم ألا هي  
بصحبك فاصبغياً بأدبه لقوم لئلاء ولا تلوموني ولومي .. » (١١)

ولندكر الآن بيتي « الشفري »

ولي دونكم أهون سيد عممي      ووقف دهلول وعرفاء جيثل  
هم الأهل لا مستودع لردائع لديهم      ولا لجدي بما جر يعذل (١٢)

ومن ثم نخالف بالضرورة - قيمة هذا الشكل النصي  
وتتعدد - كما أشرنا - مهامه ، ومن ثم أثره وتأثيره ، فقد برد سلباً  
ونعياً لحكمه قوليه في نص قديم ، ويعد الشاعر - هنا إلى نقصها بما  
يرائم سياق نصه كما في قصيدة « اعترافات » للشاعر محمد الفيتوري ،  
ومنها :

« .. وأحس بشي » مصلوب

يتزع أطرافه المصلوبة

ويغوص بصدي كالسكين

« دغ المقادير تجري في أعنتها  
ولا تبيتن إلا خالي البال »  
ويحي من هول الأكتوبة  
ويحي وأنا شفتا شعبي أنا عيناه  
كيف تناسبت ضحاياه ؟ (١٣)

ومثله تحوير يتناص مع بيتين لشوقي ، وبيت لابن زيدون ولهما  
شهرة لا تخفي ، ومن خلال هذا التحوير يثبت نقيض مروج يكشف حالة  
وحالات من السخرية الأليمة لما يحي فيه .

يقول : أمل دنقل :

١ - جيل التوادم حياك الحيا

وسقى الله ثرايا الأجنبي

٢ - وطني لو شغلث بالخلد عنه

نازعنتي لمجلس الأمن نفسي

٣ - هكذا أضحي الثاني بديلا من تدانينا

وتأوينا شريدا وأسيرا وقتيلا (١٤)

ومثله تحوير يتناص مع معلقه « عمرو بن كثوم » يشي -  
كذلك - بالأسى لما أصبحنا بعد أن كنا يقول : مهدي بندق :

ألا هي بصحتك فاصبحينا

.....

ألسنا التاركين لما طلبنا

وأنا الأخلون لما ابتلينا

ونسقي الغير ماء الأهل صموا

وتشرب أهلنا كدرا وطيا (١٥١)

وكما في قصيدة « مشاهدات في مدينة تاريخية » للشاعر « أحمد

عشر » .

حيث يحور كلمه « الـاي » من قصيدة « جبران خليل جبران »

لتترام مع سياق قصيدته .

.. لا تردد خلف هذا العالم الأخرس عذب الأغنيات

وإذا شئت نشيدا .

« أعطني النـا ر وغبـن

نغما غير القديم

ما يرد الـاي عـيـ

والدنا حولي حـجـم » (١٦١)

وقد يكون مرادفه « أكبد مقولة » كما في قصيدة « ياقوت

العرش » للشاعر . محمد الفيضوري حيث « يستلهم » دلالة بيت

« المتنبى » .

ليس من حـان فاستراح بميت إنـما الميت ميت الأحيـاء

يقول

صدقني

أن الموتى ليسوا هم

هاتيك الموتى

والراحة ليست هاتيك الراحة (١٧٧)



( لاحظ ركابة الأداء وتكرار أسماء الإشارة مع ثقلها : (هاتيك)

والضمير : هم )

ولعله من المناسب الإشارة إلى تماسك الصورة نفسها في قول شوقي

والناس صفان : موتى في حياتهم وآخرون بطن الأرض أجبا

وهذه صورة - من صور - جديدة متجددة ، تتمكن من الانقلات من

رقابة الاستخدام ، والاتعتاق من مشايه الاستدعاء ، لهذا نذكر قصيدة

"البحثري" في صراعه مع الذئب - على حسيه - وقصيدته - كما نعلم -

تنكفي على مصمونها الأحادي ولا تتجاوزه إلى سواء ، بينما تتمكن

القصيدة المعاصرة - "صراع صوري بين البحثري والذئب" - بدءاً من

عنوانها - من استشهدى نذر صبي ، يختصر مسافة التفارق الرمي ،

وقبما يتلبس الماضي بالماضي **و الحاضر بالماضي** بتشكيل نص لفرق

النص ، ويصن - بوسطه - من عدم ، ثمائل من الانقائل ، وجتلاء

تشابه من اللاتشابه ، ومن إثبات شذرات بصرية من البطولة العذبة -

المدعاة بتجمد قريبها أو قسمة المعاصر ، وسوء كلاهما -

في آنية متزامنة ، تحتزل في ديمومتها فلدات تحاوره ، شبي يزيف

البطلين - إن كان ثمة بطولة - حيث يتعري زيفها في المختنم

- رويك

إن القول - ليس الفعل - في دمتا بشو

ولعله يحسن اجزاء أبيات من قصيدة "البحثري" ، لتتصح

مهارة التقارن - بين بطولته المدعاة وبين توظيفها المعاصر ، حيث تلعب

القصيدة هنا على مستويين متداخلين ، يتشاكل - من خلالهما -

الوجهان ، ويتلاصق البطلان :

. عوى ثم أقعى وارتجزت ههجه فأنبل مثل البرق يتبعه الرعد

فأوحزنه حرقاء تحسب ريشها      على كوكب ينقص واللب مسود  
 فما أراد إلا جرأة وصرامة      وأيقنت أن الأمر منه هو الجسد  
 فأتبعها أخرى فأحطت بصلها      بحيث يكون اللب والرعب والحقد  
 فحرّ وقد أوردته مهل الردى      على ظمأ لو أنه عذب السرد  
 وقمت فجمعت الحصى واشتوت به      عليه وللمضأ من تحت وقد (١٨)

تبتدى القصيدة - ها - باحتزال شذرات تختصر تساؤلات عما  
 تحلف من هزيمة "البطل" - المعاصر - فيما سمي - نقولا أيضاً -  
 بالكمة :

رحماك يا أيها عبيدة

أفرطت في ثوعد النشيب

حيما انتصرت في توهج الرحولة

وفجأة .

سقطت كومة من الهشيم

عند ومضة المفاجأة

دم وخردة

وجثة على الثرى مهرة

فكيف كان ذاك ؟ (١٩)

إن بساطه التساؤل المصروع - والساحر - : " فكيف كان ذاك " ،  
 وملامسته للغة الحياة اليومية ، لعله الشكل الأدائي الممكن للتعبير  
 عن دهشة المعجبة وحيرة المرحي ، ويكون قسبهم - في دلالاته - ما يرد  
 في تساؤل "البطل" نفسه ، مهر - كما يلي - يشي بانتفاذ حكمة أو  
 حكمة ، وانعدام بصر أو بصيرة :

- ملئت - لست أدري كيف - بالبطولة  
 ويتداخل الصوتان ، حين يتطيس " التصميم " - من قصيدة  
 البحتري - بصوت " البطل " المعاصر -  
 وحين همّ الذئب باقتراسي  
 هممت بالناوآء  
 ( عوى ثم أقعى فارحجت )  
 فلم يخف  
 ( وأقبل مثل انيرق يتبعه الرعد )  
 إلى أن طوتني  
 حسب هذا الذي ترى  
 ( لننحظ أثر " ايسر " في جملة " إلى ان طوتني ) وما له من أثر  
 في كأن انقطاع اصوب أو بقعة الجملة . ١٤ - رهيف لعاني متعددة ،  
 يشير إليها ما يلها : " حسب هذا الذي ترى  
 ويعود " صوت اشعر - في المحسن - أنه يوح " الكورس " في  
 مأساة اليونانية القديمة  
 أما كان أجدي لو غبيت عن الرجز  
 وأعددت حد السيف والهول يشتد  
 ولكن مأساة جديده تتشكل في رد فاجع بليد ومبيلد :  
 - رويدك .  
 إن القول - ليس الفعل - في دما يشدو  
 لقد أجعل المأساة شاعر آخر في جملة كنهل سكين أو كحد سيف  
 في قوله  
 " وحاربت بدلا ما الأناثيد ( ١ ) " .

\* \* \*

وليست قسمة « التماس » - كمنهج تحليلي - مقصورة على تجاوز أسوار المصطلحات التراثية السابقة . ( المعارضة التضمين السرفة ) ، وإنما ينفتح - التماس - لما هو أرحب من محدودية ابتناء نص على نص ، فمن مجالاته المقترحة العكوف على مقارنة تحليلية لتمامي التحولات .. مسار الشهادات ، وكيفية التمثيل لنص سابق ومدى حضوره في نص لاحق .

فالنص التماس يساهي في علاقات غير أحادية السمة مع نصوص أخرى ، فقد تكون علاقة تحويل أو تعاطف أو تبديل أو اختراق

إن محلل النص التماس يقامر وسط أدغال من التمثيلات والامتصاصات لنصوص قد يبتني من نص مركزي ربما يحكي العشر عليه ، وربما لا يجد في النص التماس استدعاء نص محدد ، وإنما يتحسس جملة من نصوص سابقة أو محايته .

سأني نص ما لا يخلو من عناصر نصية أخرى ، ولا يوجد نص يفصل تماماً عن نصوص أخرى . إن دائرة محددة تنتصب في كون رمي متفح تنجم في محورها وما بين محورها كل النصوص المنتجة وهذه الدائرة ذات طبيعة معقدة ، لا يمكن ببساطة أو سهولة - أن يحدد ذلك التداخل ، من خلال تقبي صارم لتلك العلاقة بين نص وسواه فالمقاربة اللغوية وتخالل التشكيلات الأدائية تتعارق - بالضرورة - مع النص التماس . إن تاريخية غير معلومة - أحياناً - تظل تذكرنا بأن نصاً لا نعرفه بفرض ذاكرته النصية على نص أو نصوص أخرى .

ولا مشاحة في أن إضافة لتحليل النصوص سوف تبيثق من خلال انفساح مجال التماس ، وذلك حين نتبع - بإضافة لما سبق - متعرجات

الشكل التعبيري والتصويري ، ومختلف الخطابات وقرابة الأجناس الأدبية واقتراض بعضها من بعضها الآخر

ولعلنا منها - كذلك - مراقبة النص التابع على معشوق دروب  
نصوص أخرى ، ويمكن لتحليل النص المتناص مقارنة النص المحاصر بالنص  
العائب ، وقد يمتص التناص جوى النص المنتج في مداره أعداداً من  
حقول المعارف أو الإبداعات الإنسانية .

ويمكن أن يتصاف تناص لتصين للشاعر نفسه ، فكلاهما من مدار  
إبداعي واحد ومن ملكة تصويرية واحدة ومع ذلك فقد يتناصان في حلال  
وبها . وقد يشحب أحدهما عن الآخر

ولعلنا - من هذا السبيل - تلك الأبيات المعروفة من قصيدة  
«شوقي» عن «أسس لوجود» وماب من قدمه وحلال . وما تنفرد به من  
بها . وجمال ، ومنها

رب نقش كأنما بعض الصانع مع اليدين بالأمس بعضا

و «دهان» كلامع الزيت مروت أعصر بالسراج والزيت وضاً

و «خطوط» كأنها هذب ريم حسبت صفة وطولا وعرضا،

ولننظر إلى صورتها الشاحبة والتي ترد في حديثه عن «وادي  
الملوك» في قصيدته : «تخال نهضة مصر» :

و يسمع ثم بوادي الملوك ملوك الديار وأقبالها

وكل مخلدة في النسي هنالك لم تحصى أحوالها

عليها من الوحي ديباجة ألح عليها الرمان فما اردالها

وما الفن إلا الصريح الجميل إذا خالط النفس أوحى لها (٢١)

ومن هنا نشير إلى خطورة تسريع بالتناص إذا كان بين نصين

للمشاعر نفسه وإن سؤالا مرجأً يؤجله - قليلاً - حول « فيضة » مثل هذا  
الناس - إن مثل هذا الناس لا يضيف سوى تكرارية لا تتفرد بسعاسات  
مفارقة ولا تتملك جماليات فارقة ، وربما يكون معشوقه - فقط - تسلط  
فكرة بعينها أو قناعة ذهبية محسوسها .

وللحظ هذه الأسطر من نصين مختلفين للشاعر محمد أبو سمة .  
يقول في قصيدته : « الأكنوة بين الشفتين » :

الكذب معاير

اخضقت فيها الأرواح

. مد كسوبا الصدق جميع الأرياء .

مد أقتت مفعانا في الكينات لحوى .

. من يفتح باب 'الصدق المصنق' (٢٢)

ولتعارى ما سبق يغزله في قصيدته - « غزوة هديسة » :

حيث فقدت صدق أعقب

حين تعصما أن سقى أدواراً عنه

في فصل واحد (٢٣)

ولعل سؤالاتنا المرجأً بتشكيل في استعهام أكبر حين تقارن هذه  
المرأة - بين نصين للشاعر نفسه - كذلك - وتقارن بين تناسلهما مع نص  
لشاعر « صلاح عبدالعبور » .

إن نصي أبي سمة يساهمان في تشكيل صورة الحب الذي مات  
والذي يعادله « الطفل الميت » :

يقول في قصيدته : الدفعة والسيف .

.. نتذكر خدعتنا

في حب مات

في طفل ما ألجيتاه

في وجه قابلتاه وتاه

في لحن عنيته

.. أن يصيح هذا الحب لقيظا

طفلا ينكره أهله (٢٤)

ولنحظ - الآن - هذه الأسطر من قصيدته :

« أنا وأنت المذنيان » وكأنتا - الآن - نقرأ قصيدة « طفل »

لصلاح عبد الصبور - كما سيلي - .

يقول أبو سنة

دعيه في الكلى

ممدداً على أريكة العذاب

فها هنا ولد

وها ها انتهى

.. دعي غراماً يلود بالختام

سأيتي صريحه من المحار والذهب

.. ما أقدح المصاب

لكتني كفكفت عبرة مجول في الجفود

.. لا تكشفي عن جسمه الذي تصيح فوقه النداء

من بدء عمره مصى إلى الختام

.. أنا وأنت المذنيان

لكتنا سقاء ساحة الإعدام (٢٥)

ولجئري، من قصيدة « طعل » متناصها فيما أوردناه ولا يتضح  
المجال لتبيان المفارق الفنية وهي لناظر المتوسم لها - عند صلاح عبد  
الصبور - بها، وجلال

قولي أمات ؟

جسيه جسي وجتبه

. أنفاسه المترددات بصدرة الوردى كالنغم الأخير

ومض الشعاع بعينه الهدبا، ومصته الأخيرة

ثم احترق

ورأيت شيئا من تراب القبر فوق الوحشتين

رباه فوق الصدر فوق الساعدين

.. لا تلمسه

هذا الصبي ابن السنين لداصات العاريات من الفرح

هو فرحتي

لا تلمسه

أسكنته صدري قنام

ومدته قلبي الكبير

وسقيت مدفته دمي

وجعلت حائطه الصلوع

وأزرت من هديي الشموع

ليزوره عمري الظمي (٣٦)

إن نصي أبي سنة السابقين يفتقدان الكثافة الفنية والصياغة



الشعرية وهما غائضتان في تعاطب ذهبي وكأنتهما مسرد تحاوري معتاله  
المباشرة والنثريه ويكاد في بعض أسطره يكون معاذاة ومحاكاة بل إنه -  
كما هو واضح - يفتقد الشكيل الرمزي والذي يكون التشخيص عماده -  
عد صلاح عبد الصبور - ولندكر قصيدته الأخرى والتي عنوانها - طفلنا  
العائد إلينا ، والتي تكتمل بها دائرة حب صاع ثم تجدد وعاد ، وما يرد  
سؤال المرجأ . ما قيمة التلصص هنا ؟

ولا يعني ما سبق أن تناص للشاعر مع نص أو نصوص له  
بتعرض لخطورة التكرار الياهت - تعرض لنصين آخرين لشوقي ، يخلص  
أولهما للحديث عن أبي الهول في قصيدته الشهيرة ، بينما يرد للحديث  
عن أبي الهول في نصه الآخر عرجا في قصيدته « تمثال نهضة مصر »  
وكلاهما له سموي ونصاره ، وه فرقة ودلاله ، ومن بين التشابه نبتق  
شذرات تتباين وفذات تتخالف **ليكون لها حضور شعري متميز** .  
ينضاف إلى مذكراته ما يرد في سيرة شومي عرجا أيضاً - عن  
أبي الهول -

فيالدة الدهر لا الدهر شب ولا أنت جاورت حد الصر  
إلام ركوبك متن الرمال لطي الأصيل وجوب السحر  
تسافر متفلا في القرون فأبان تلقى عبار السفر  
كأنك صاحب رمل يري خايا العيوب خلال السطر (٢٧)  
ويقول في نصه الآخر :

وقد جاب في سكرات الكرى عروص الليالي وأطوالها  
وألقي على الرمل أرواقه وأرسي على الأرض أنفقالها  
يخال لإطرافه في الرمال سطوح العصور ورمالها (٢٨)

يتصحح فيما سبق ما يصيغه مصطلح « التناص » إلى تقويم ما يتمتع به الشعر - والشاعر - من اقتدار على توليد تصوير من التصوير وإبداع تعبير من التعبير ، وكلاهما يبتث في تشكيل منفرد ومنفرد ، وفي تركيب جديد ومتجدد .

إن نص شوقي والذي بخلص - كما أشرنا- « إلى أبي الهول » يتناص معه نص للشاعر « محمد أبو سة » ويكون عوايه « سزال إلى أبي الهول » ويعتمد - إيقاعيا - على بحر « المتقارب » مثلما يكون نص « شوقي » وليست هذه هي القصيدة . وإنما يهمنا مراقبة تلك التناصات ، والتي لا تعني تماثل التجربة أو توازي العكسة أو تماظر الرؤى ، فنص شوقي - كما هو معروف - له رؤيته ومطلوه ، وله في صياغته وتكوينه جماله وجمالياته ، هي حين أن المنظور الشعري - عند أبي سة - يتيسر ويصاحف بما يوسع به بعد المصطلح تناص « عن كونه محاكاة واسمها » إن نص أبي سة موقف لقصيدة شغل وجدان الشاعر ولعلها منضج فيما نلتقطه من تلك الأسطر من قصيدته

.. يقولون : إنك تلبس أقنعة

من أشعة شمس الملوك

ونمقط في الليل في بترك المرمرى

وتجمع حولك . كل النادين بالعدل

كل الذين يغيصون في الدمع

يفترشون السهاد يبينون فوق المواجه (٢٩)

وبشير كذلك - إلى فلدات تناصية أخرى ، مع ما يرد عن أبي

الهول « في نصوص « شوقي الثلاثة » .

## « شوقي » :

- فعدت كأنك ذو المحبين تطيع القيام سليب البصر
- ركبت صيد المقادير عيبه      لنسقد ومخلفيه لفرص
- فأصابت به المالك كسرى      وهـ هرقلا والعقري الفرنسي
- دول كالرجال مرتعنات      بقيام من الجدود وتعس ( ٣ )

## « أبو سنة » :

- أعاصفة أم دموج . تظلل عبيك
- يقولون . إنك تقصي ليالك
- تحت الجدار تقص الحكايا
- تثثر حول العراة الذين اسهرا في الخراب

## « شوقي » :

- وسرك في حبه كلما      أظلم عليه الظنون استتر
- كأنك صاحب رمل برى      حبايا المعبود خلال السطر

## « أبو سنة » :

- وهل أسكنتك سيوف الفراء
- أم الصمت يابك للقمهم
- .. وتركنا للسؤال المحير

## « شوقي » :

- تحدث فقد بهتدي بالحديث وخير فقد يزتمس بالخبر
- خبات لقومك ما يستقون ولا يخيا العذب مثل الحجر

## « أبو سنة » :

- فهل أنت تصمت كي تتكلم

عما تهوج به الأرض للبذرة النابتة

• يقولون : إنك تصمت حتى يجيء الجواب السديد

عما تهوج به الأرض للبذرة النابتة

لهذا السؤال المحير :

« هل سيجيء الزمان السعيد »

ولعل صورة التناص تبدو أشمل وأفصح بين قصيدة « النيل »

لشوقي <sup>(٣٦)</sup> وقصيدة « في محراب النيل » <sup>(٣٧)</sup> للشاعر السوداني

« التيجاني يوسف بشير » .

ونختزى تناصات تتشكل في محورين : بينهما مداخلات

أ - المحور الأول ( ملمح أسطوري يوظف خلود النيل )

- « شوقي » :

من أي عهد في القرى تسدق      وبأي كث في المدائن تغدق

ومن السد تزل أم فجرت من      عليا الجس حادولا تفرق

- « التيجاني » :

أنت يا نيل يا سليل الفراديس نبيل موفق في مصابك

حضتكم الأملاك في جنة الخلد ورفعت على وصي عباك

فنحدثت في الزمان وأفرغت على الشرق جنة من مصابك

مخترتك النورن تشمر عن ساق بعيد الخطى قوي السنايك

ب - المحور الثاني ( فصل النيل )

- « شوقي » :

أنت الدهور عليك مهدك مترع      وحياضك الشرق الشهية دق

تسقي وتطعم لا إياك صائق  
بالوارد من ولا حوائك ينفق  
يتقبل الوادي الحياة كريمة  
من راحتك عميقه تتدفق

« التيجاني »

فتحدثت في الزمان وأفرغت  
على الشرق جنة من رصاصك  
وحروف رياته في اسعك التيل  
ونعمي موفورة في جصاصك  
فكان القلوب مما استصعد  
مك مكري مسحورة من شراك

فنص « التيجاني » التماس مع قصيدة « شوفي » المشهورة، ليس  
إعادة لما قيل ، وإنما بتشكيل في تكوين إبداعى مفارق من خلال مكونات  
السباق .

ومن ثم فإن مرعبة تحولات نص « شوفي » في النص التماس -  
عند التيجاني - نتم من غير محاولة لا ع ، فيها . للقبض على  
فلذاتها لاكتشاف أصولها لأولى ، وإنما لاستكشاف جمالية تناصها .  
ومستوى إعادة تشكيلها وب تشلكه من خصوصية إبداعية .

ونشير - في المحتسم إلى حفل صاحي له سماته العارضة . والتي  
تعبريه من جسده الأدبي إلى جنس أدبي آخر ، ولعله - بذلك - له ثراء  
وإثراء . حيث تتعدد كذلك - مناحيه وتختلف مرامييه . ونعني تلك  
التناصات الشعرية التي تناص مع « خطابات » أخرى ، قد تكون  
« صوفية » وقد تكون « حكما رمزيا » أو إنشادات قولية فيما يعرف  
بالمقامات .

إن تلك التناصات تلعب على مستوى أسلوبية النص التاريخي  
وأسلوبية معاصرة . حيث يربح النص ها سلطوية لغة النص القديم ،  
فتندمج الزمستان وتشاكل اللعتان - ومن ثم لا شعر يتنوعات أسلوبية  
مع تفارق بالضرورة - يتيح توظيفاً جديداً .

وتتعدد أنماط وأشكال من تلك التناصات ، وتكتفي بلحمة حاطة لمن يود متابعتها واستقصاها مذكرين بأن تلك التناصات تحتاج إلى أداة في التأويل أو التحليل ، وإلى حبره منفتحة ومنفسحة ، فبعض منها يشير إلى النص المركزي الذي يناص معه ، فيما يشبه شهادة وشهادة ، بينما لا يشير غيرها فيما يشبه قتلا وتشبعا بهن ما ، وكأن - هذا التمثيل والتشبيح - يشهد - الآن - لحظة ميلاد جديد ، يتسبب فيه النص المتناص إلى زمنية ماضوية ومعاشة

تتقدم قصيدة « الطائر الخشبي » للشاعر - حسب الشبح جعفر ، مقدمة مقبسة من « رابعة العدوية » في وجدها الصوفي ، في دهنها وغيبتها ودهشتها ، ثم يكرر نيب الشاعر بعدها - تحويراً لذهونه الخاص ، وتوتراته الباطنة وحيث **سعي** الأشياء في هذا لعمار الكوني مشيراً إلى « موقف » الشاعرين **أبي مونس** و **أبي العلاء** كذلك ونعرض - الآن - لتقديمه ، ثم نصه المتناص معها

« وكيف صب صبب دس في حصره غائب

وبوجوده ذاتي

وبشهوده ذاهب ، ويصحوك منه سكران

ويغراغلك منه ملآن

فما ثم إلا دهشة دائمة

وحيرة لازمة

وقلوب هائمة

« رابعة العدوية »

ويقول في قصيدته :

لو أنتي مثل أبي العلاء

أعرف كيف أمسك الفؤاد

كالشور من قرنيه ، أو يرتفع الهناء

من قهوة الهعوم والسهاد

تضيء لي حيني

جوهرة اليقين

في جرة مكسورة ....

لو أن قلبي قشة في الريح

تأخذه مني فأستريح (١٣٣)

ونعلم المحتوى لمرمر في كتاب « كليله ودمنة » ، ويدرك الحكيم

المؤلف لتلك الدلالات الرمزية فيما يسرده « بيدب » الحكيم عن عالم

الحيوان، تنبيهها وتلميحها وإيماء وتلويحها، حتى لا يتكبد الملك « ديشليم »

سواء السبيل .

إن نصا شعريا طويلا يقتضيه مع مجمل دلالات « كليله ودمنة »

ليتحول إلى رؤية جديدة ، تبين عن « موقف » الشاعر، كما يشير عنوان

قصيدته « سقوط ديشليم » ، وتتولى المقدمة التي تقتضيه - أسلوب -

مع أسلوبية تراثية ( نقر السبب والمسبب ) وكأن الشاعر يبت تمهيدا

لقويا يستحضر الماضي متلبسا بالحاضر.

تقول مقدمته « وإنك أبها الطائع السعيد جده ، الطالع كوكب

سعد ، قد ورثت أرضهم وديارهم وأموالهم . فلم تقم في ذلك بحق ما

يجب عليك ، بل طغيت وبغيت وعنتوت ، وعلوت على الرعية ، وأسأت  
السيرة ، وعظمت منك البلية ) .

وتكتفي بالإشارة السريعة إلى تنوع مقاطعها فمن مفتتحها ملحظ  
التعاضد في أسلوب الحكمي :

- وقال بيديا :

للنصر اقتحموا حواجز المينا .

وتتوالى مقطوعات محاورية بين « دهلیم » و« بيديا » :

- أخائف أنت ؟

وهب دهلیم مقصبا .

أو طلب الرأي والمشورة

بأي سيف أفهر الطعاب ؟

قل بيديا

- بسيف الصفا ، كلهم

وتتشكل من بين ذلك كله رؤية « الشاعر » و« موقعه » كما في  
ابتداعه رمز « الديناصور » من سياق مقطوعته التالية ، حيث يتلبس  
صوت الشاعر بصوت الحكيم « بيديا » وتكتفي بأسطر منها حيث تتوغل  
في دلالة معاصرة ، لا تخفى .

أكتب عن عصرك

عصر القصب الميت عصر الصعك المقهور

عصرك يا مولاي

حيث مركب الخيول في القمام



وتسكن الغريان في العمام  
حيث يهب فجأة من ظلمة العصور  
الذيناصور (٣٤)

إن نصوصاً عديدة ومتعددة تحو صليل « التماس » وتتماهى في  
شكول وأشكال متعايرة ، وإن وفرة من المصاحبات النصية تشجلى في  
خطابات لها تنوع وتفرّد ، كما لها تعارق ونعالف ، ولكل جمالياته  
المستكنة في تناسخ مدلولاتها وقاعلية تماسنها وتحتاج - كما أشرنا من  
قبل - إلى تحليل أنماطها وتأويل علاقاتها واستكناه ما يخفي تحت  
سطحها اللغوي بين نص أو نصوص تتناسخ معه .

التماس

## الهوامش

- (١) د أحمد المدهبي د قى أصول الخطاب النقدي الجديد ، ص ١٩٨٩ ، ص ١١٣
- (٢) محمد بييس ، ظاهرة الشعر المعاصر في القرب ، بيروت ، دار العودة ، ١٩٨٩ ، ص ٢٧٦
- (٣) د عبدالله الفخامى ، الخطبة والتكبير ، جزء ١٩٨٥ ، ص ٩
- (٤) مرجع سابق ، ظنرة الشعر المعاصر في القرب ، ص ٢٧٧
- (٥) د التحويلات ولهجه في أقاليم الليل والنهار ، لبنان ، صيدا ، ١٩٦٥ ، ص ١٨
- (٦) ديوانه ، ج ٢ ، ص ٢٤٣
- (٧) الأعمال الشعرية ، محمد لؤلؤ ، القاهرة ، ١٩٨٥ ، ص ٥٦٢
- (٨) د الناصر قى بلادي ، بيروت ، ١٩٨١ ، ص ١٩
- (٩) ديوانه ، ج ٢ ، بيروت ، ١٩٨٦ ، ص ١٣٣
- (١٠) د إشرافيت رفعت سلام ، ندوة ، ص ٩٩
- (١١) السابق ، ص ٦٥
- (١٢) ديوان الشعرى ، بيروت ، ص ٩٦
- (١٣) ديوانه ، المجلد الأول ، بيروت ، ١٩٨٧ ، ص ١٤٣
- (١٤) الأعمال الكاملة ، القاهرة ، ص ٨٥
- (١٥) أنظر د لغة الشعر ، رجا ، عيد ، الامكتوبة ، ١٩٨٥ ، ص ٣٨
- (١٦) ديوانه د مسألة الوجه الثالث ، بغداد ، ١٩٨٨ ، ص ١٧٩
- (١٧) مرجع سابق ، ص ٥٠٥
- (١٨) ديوانه ، المجلد الثاني ، د حسن كامل الصيرفي ، ط ٢ ، القاهرة ، ص ٢٤٤
- (١٩) د أحمد عشر ، مرجع سابق ، ص ٢٨
- (٢٠) مرجع سابق ، ص ٥٧
- (٢١) مرجع سابق ، ص ١٨٤
- (٢٢) مرجع سابق ، ص ٤٣٦

- (٢٣) السابق ، ص ٤٧٤  
 (٢٤) السابق ، ص ٥٥٠  
 (٢٥) السابق ، ص ٣٦١  
 (٢٦) مرجع سابق ، ص ٥٧  
 (٢٧) مرجع سابق ، ص ١٣٣  
 (٢٨) السابق ، ص ١٨٤  
 (٢٩) مرجع سابق ، ص ٩-١٠  
 (٣٠) مرجع سابق ، ص ٥٦  
 (٣١) مرجع سابق ، ص ٧٨  
 (٣٢) ديوانه : إشراقه ، بيروت ، ١٩٨٧ ، ص ١٤٣  
 (٣٣) الأعمال الشعرية ، بغداد ، ١٩٨٥ ، ص ١٣  
 (٣٤) مرجع سابق ، ص ٥٢٠



# نظرة على

أعمال الدكتور سعيد حسين منصور

حول الفكر العربي القديم

محمد سليمان السديس

## ١ - القيم الخلقية في الخطابة العربية :

استهل الدكتور سعيد حسن منصور هذا الكتاب بمقدمة لا يعبر عوامها، وهو ( في الشعر الجاهلي )، عن مضمونها وهو المواربة بين مكانة الشاعر ومكانة الخطيب في العصر الجاهلي، وهي مواربة جيدة، وقد حال لسان مبراهي لسالع خطيب، ودنن لكثرة اشعر والشعراء، ولامتهند الشعراء، **نمهم مدح من هب وذبح** كسبا ورغبة فيما في يده من خظام الدنيا لا عن امتناع وإسجد، **حبكوا ماء** أوجههم عند السوق، وهو أمر صان الخطباء، واكثرهم من علّة لقوم، **وجوههم** من

درس الدكتور سعيد منصور مدح من الخصب والوصايا العربية القديمة درساً علمياً فيه تأمل واستقراء وتحليل وسبر لغز النصوص، فخرج بأمور ربما كان بعضها غير غريب على المتخصصين، لأن النصوص نفسها والبيئة التي مبعث فيها مألوفة الألفة كلها لديهم، من هنا كانت الدراسة أثق على الدكتور منصور والإتيان بها بجديد أعسر.

وجد المؤلف برور قيم العصبية الجاهلية في خطب العصر الجاهلي، كما هو متوقع بالإضافة إلى قيم المروءة وآدابها

وحين امتزجت الخطابة بالدين وأضحت ساعية في خدمته في عصر النبي صلى الله عليه وسلم وحسن الإسلام، تميزت، كما دلت عليه النصوص وكما هو معروف نوعاً ما، بالإلحاح الشديد على فكرتين هما

التقوى والأخوة بالإضافة إلى أدب الجهاد، والآداب التي تنظم العلاقة بين الأمة والحاكم

ويجد المؤلف العاقل تبلور أدب الطاعة في العصر الأموي، ويقابله فشو الغرل في معنى الحق في هذا العصر سواء في الخطابة الصادرة عن أحزاب المعارضة أو الخطابة الرسمية

واستبان فشو أخلاق الجهاد في موضوعات خطب الخوارج، وهو جهاد، وإن اتسم بالمتالية الخلقية التي دعوا إليها، فلم يكد فيه من روح الجهاد الحقيقي إلا اسمه ومظهره، كما قال المؤلف (ص ٢٨٣)

ورجد المؤلف في هذا العصر فشو معان تدعو جميعها إلى ضبط النفس وجهادها في الخطب والرسايا

وهي العصر العباسي شاع الحديث عن الصلاح، وبدأت في رجعة الحق إلى نصايه بسوي بمسير لحكم كما شاعت فكرة الدعوة إلى تطبيق واجب الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر تعبيراً عن الشعور بالمسؤولية الخلقية

والكتاب معكم الباء، قوي الأسلوب، وصين العبارات دقيق في كل شيء من ضبط للألفاظ، وحسن استخدام لها، وتجنب للخطأ بمختلف أنواعه، إلى استخدام المصادر وتوثيق النصوص، دقه حاله لسرور القارئ وغبطته، مع روح علمية ونحر للأمانة ساتدين في البحث كله

وإن كان لابد من هذا ملحوظات فهي مايلي :

أ - ص ١٣ قال المؤلف : " أجمع الباحثون على التملك في نصوص الخطب التي تنسب إلى العصر الجاهلي ... " وأرى أن الأولى تحاشي الحديث عن ( إجماع ) حول هذا الشأن لأنه لا إجماع أما وقد ذكر المؤلف العاقل الإجماع، فكان يحسن به سرد أسماء عدد من المصادر التي

سدا ما ذهب إليه ، وعدم الاكتفاء بمرجع واحد حديث ( في الأدب الجاهلي لطف حسين ) .

ب - قال المؤلف ص ٢٥ من ٧ - " ولكن قليلا ما كان يحدث هذا - أي (إدراك المعتدي قبل اعتفائه ما سيؤول إليه أمره حين يؤخذ بالتأثر) وعدي أن من لم يعتدوا خوفا من أن يُقتلوا تأثراً أكثر ممن لم يبالوا بالمثل

ج - يلاحظ أن المؤلف أدخل الوصايا في دراسته كما في وصية أبي بكر الخالد بن الوليد ، ووصيته ليزيد بن أبي سفيان ص ٨٥ ، ووصية عمر لمحمد بن أبي وقاص ص ص ٨٧ - ٨٩ ، ووصايا أحرار لعمر ص ١١٣ ، ١١٤ وغيرها . ولو كان اسم الكتاب ( القيم الخلقية في الوصايا والخطب العربية ) لكان أدق وأشمل لمصنوعه .

د - لا يشرح المؤلف التفاصيل معاني التعريب ومعه - حصاصها ص ٢٥ - بحبوحة كبشها ص ٢٥ - سعة قصرته ، سخيصة ص ٢٧ - العشتان ص ٢٩ - انتهى الآية ، نصب ص ٣ - جدية ص ٣٩ - المستميد ص ٣٨ - السنة الشياح ص ٤٠ - جفل أنف ص ١٠٦ وغيرها كثير .

هـ - ص ٣ ١ وردت في خطبته لأبي بكر جملة أتوقع أن تكون مدسوسة ، ولم يقف عندها المؤلف ويحاول التثبت أو التعليق هي ( ألا وإن لي شيطاناً يصبرني ، فإذا أتاني فاجتنبوني ) ، والمعنى الذي ذكره المؤلف ( أنه ربما عصب وعلى الناس اجتماعه إذ ذاك ) جيد إذا قبلنا الجملة ، لكن في النص منها شيئاً كثيراً قاله الذي أراه أن أعداءه المحافظين أرادوا وضحه بأن به خطأ من الجس أو الصرع ربما اعتاده ليسوعوا عدم صلاحته للخلافة ، في رأيهم القيم

و - وهذه بعض الهئات اليسيرات :

\* ص ١٦ من ٩ - ١٢ ورد ( سواء أكان ذلك في .. أو هي . أو .  
والصواب : سواء أكان ذلك في .. أم في .. أم . أم ) ، أو ( سواء  
كان ذلك في .. أو .. أو .. ) .

\* ص ٢٤ من ٣ . ٤ ورد ( والحفاظ ) ، وتكرر ص ٣٣ من ١٠ ،  
والصواب بهذا المعنى ( المحافظة ) لأن ( الحفاظ ) الثبات عند  
اللقاء .

\* ص ٤٢ من ٢ . ٣ ورد ( ابن الإصبع العدواني ) والصواب ( دي  
الإصبع العدواني ) .

\* ص ١٣٣ من الأخير ورد ( شب الحسنة محالها في كيانه )  
والصواب ( أنشئت ) .

\* أخطاء تطبيع ، وهي قليلة تدعو إلى الإعجاب

ص	س	خطأ	صواب
٧	٤	برعا	برعاية
٨	١٣	بعيد	تجيد
١٦	٤	قحطبه	قطبه
١٧	٤	بدانه	لذاته
٢٣	الأخير	جوارهم	جواره
٣١	الأخير ( حاشية )	قحطبه	قطبه



## ٢ - عناصر الشعر في نثر عبد الحميد :

هذا الكتاب المتسم بجدة الفكرة، وإن لم تكن بكثرة، قاماً ، سعى فيه المؤلف الدكتور سعيد منصور إلى إثبات نظريته القائلة بأن نثر عبد الحميد الكاتب شبيه بالشعر، اعتماداً على الدراسة الداخلية لبعض رسائله، ولا سيما رسائله على لسان مروان بن محمد آخر خلفاء بني أمية إلى أبيه ولي عهده عبدالله ، التي أستاذت، لجدارتها، بالياب الثاني برؤيته ، والفصل الثاني من الباب الأول برؤيته ، وبعض صفحات الفصل الأول من الباب الثالث .

ولا اعترض لنا على استشارتها بمصيب الأسد من الدراسة على حساب رسائل آخر كنا نود أن نسمع يحرض المؤلف الفاصل غمار أساليبها، وذلك بتعدد الرسالة المذكورة بالظن، ولثرائها بالأفكار ثراء البحر الزهري المعني عن صغار البحيرات

وقد وقع المؤلف الفاصل ومفاهيم متبينة عند العديد من الفقرات، متأملاً بروية وأناه وصبر أثرب هذا العمل العلمي الجيد الذي تخرج منه مقتنعا بأن النثر العتي كما يثله عبد الحميد قد نهض على أكتاف الشعر وتربى في أحصانه وأن الشعر هو المتبع الذي يصدر عنه ذلك النثر

ولو لم أقرأ من الكتاب إلا مقدمته الشهبه تعددت ذلك ربما كبيراً . وقد تواقرت في الكتاب عدد من الصفات المطلوبة كجودة الأسلوب، وحسن التنظيم والعرض، وسلامه اللغة سلامة عجيبة في هذا الزمن الردي ، وأصالة المادة ، والتمرام الأمانة العلمية في الاتساع من الدراسات التي تناولت كتابة عبد الحميد ، والدقة في استخدام المصادر .

ولهذا فما من مدخل على هذا الأثر العلمي اللهم إلا عبر بضع نقاط يسيرة لا تعد شيئاً موازنةً بالإنجاز الإيجابي المتحقق فيه هي :

١ - قال المؤلف الفاضل ص ٧ س ١١ . " كما لم يصلنا شيء من رسائل سالم " يريد سالم أبا العلاء أساذ عبد الحميد الكاتب . والواقع أن شيئاً منها قد وصل . ينظر إحسان عباس ، " عبد الحميد الكاتب وما تبقى من رسائله ورسائل سالم أبي العلاء " ، عتّان ، ١٩٨٨ م .

ب - من المتعارف عليه في البحث العلمي ألا يريد النص اقتبس حرفياً على حصة أسطر . ويلاحظ تجاوز المؤلف لذلك بقدر كبير ما اقتبس ص ١٥ و ١٦ كلاماً لطف حسين ملأ نحو صفحتين ، ولسباعي بيومي ص ٢٢ (١٦ أسطر) ونصطفى الشكمة ص ٢٨ - ٢٩ ( صفحة ونصف) . وكان ينبغي اقتباس ما كان حصر ذلك الحد وتلخيص ما زاد عليه

ج - ص ١١٢ س ١٢ ورد في النص المتقول عن ( بهذيب الأخلاق) لابي مسكويه : " قد عرفت الرذائل التي تصادُ انفساً لأنه لا يُعهم من كل واحدة من تلك المصائب ما يقابلها لان لعلم بالأضداد واحد والصواب " لأنه يعهم .

د - يؤخذ على حطة الكتاب أن الباب الأول ص ٢ ٧٧ عنوانه : "من ملامح الشعر " وهو مؤلف من فصلين أولهما . الشخصية الأدبية ( ص ٣ ٤١ ) وهذا الفصل لا شيء فيه عن الشعر البتة . على الرغم من قول المؤلف في صدر الفصل الثاني إنه عرّص في الفصل السابق لبعض الملامح الشعرية التي بدأت برأي له في أدب عبد الحميد (ص ٤٢) . وهذا كلام لا يتفق مع الواقع ، ولولا تقديري للمؤلف الفاضل تقديراً أملياً علي جودة تناوله ليحسب لمعتة بعثت يسارعني الزمام الآن لينظف من لساني

هـ - لاحظ نثر يصير من الهنات اللفظية هي

\* استخدام الفعل ( يعتبر ) والأولى تجببه لا سيما في كتاب علمي

جيد اللغة رفيع المستوى . ولوحظ ذلك في ص ٢٠ من ٣ ( من أسفل ) - ص ٢٢ من ٣ - ص ٥٢ من ٣ ( من أسفل ) - ص ٥٤ من ٩ - ص ٥٨ من ٣ .

\* ص ٧ ( مقدمة ) من الأخير ورد ( قيل أن مشعب على الأرض الطريق ) وإذا لم تكن المطبعة قد استقطت إحدى نقطتي التاء الثانية فإن ( تشعب ) لا تنفع ها لأنها من صبعة ( امقل ) المفيدة للمطوعة تقول : " شقنه فانشعب " والصواب - تشعب .

\* ص ١٠٧ من ٨ ورد ( حبرة ) والصواب ( حبر )

\* ص ٦٣ من ٩ ورد ( مشدودة هي الأخرى ) وهذا خطأ شائع .

\* ص ١٨٩ من ١٠ ورد ( يلعب العيون الجو سيمس دوراً ) ، وتعبير ( لعب دوراً ) مستخدم كثيراً برعم الاعتراض المعروف حوله .

و - هذا الكتاب لا نظير له في منطقة الشرق الأوسط وشمال إفريقيا من حيث رداءة طباعته وتعمك أوصال كثير من أحرفه ، وعلى هذا فأخطاء التصحيح فيه قليلة جداً قلّة تشهد لمؤلفه لأستاذ الدكتور سعيد حسين منصور بالدقة الشديدة .

وهذه أبرز تلك الأخطاء ، مع التقاضي عن شيء منها رأينا ألا يد للمؤلف الفاصل فيه ، وربما أن كثيراً مما ذكره ها كان من اقتراح عمال الصلّ في المطابع :

ص	س	خطأ	صواب
٦ مقدمة	٧	أغوا	أغوار
٣٩	١	الدايا	الدايا
١٨٣	١٢	واعلم لعنوك	واعلم أن لعنوك

## تابع الجدول

ص	س	خطأ	صواب
١٩	٥	اتهمه	اتهمته
١٩٥	٣ (من أسفل)	شوكيه	شوكه
٢٦٨	٢ (من أسفل)	أيي العسكري	أيي هلال العسكري
٣٢	٤ (من أسفل)	في كل عصره	في عصره
٤٩	١٢	بدأ	بدأ
١٨٨	٣	ألفيتك	ألفيت
١٩	٤	ما يأتونك	ما يأتونك به
٢ ٤	٤	بنهم	بندهم
٢٧٠	٥	المجاهد	المجاهد

على إني "ود استشاء" مر واحد من الخطأ الإملائي هو الهمز ، فقد  
 كثر الخطأ فيه حتى لا يكاد يخلو منه وجه من الورق واحد فيما أن ترسم  
 همزة الوصل حيث ينبغي أن تغفل ، وإما أن تغفل حيث ينبغي أن ترسم ا  
 وإيه لمن نافلة القول التأكيد على أن هذه الهنات الشكلية البسيطة  
 لا تمس جوهر هذا العمل العلمي الجدي ، ولا تؤثر سلباً على قيمته .  
 ولعلنا نجلده مشوراً بشرة أخرى جيدة الإخراج ، حسنة الطباعة ليتحقق  
 الانتفاع به أكثر .

## ٢ - حركة الحياة الأدبية بين الجاهلية والإسلام :

### الفصلان الأول والثاني : ( ص ص ١٢ - ١٩ ) :

(١) الفصل الأول : النص القرآني بين الجاهلية وعصر النبوة ص

ص ١٢ - ٣٥ :

يرد المؤلف الدكتور سعيد منصور في هذا الفصل على الدكتور زكي مبارك في مصيبتين - إحداهما أن القرآن من النشر الجاهلي ، والأخرى أن عهد النبوة من العصر الجاهلي

ويلتزم في مناقشته لزكي مبارك بالحجدة ووضع الوصول إلى الحقيقة نصب عينيه دون أن يتأثر بالحجاسة الدينية

والفصل جيد ، والأسلوب واللغة قويتان جالبتان من الوهن أو الركاسة أو الخطأ بمختلف أنواعه ( لم ألاحظ من ذلك سوى استخدام ( الحساس ) عوض ( الحساسة ) في ثلاثة مواضع ص ٣٤ وهذه حقوة علمية شائعة يصيرة ) .

(ب) الفصل الثاني : النشر الفني بين الجاهلية والإسلام ص

ص ٣٧ - ٦٩ :

وفي هذا الفصل يرد الدكتور سعيد منصور على زكي مبارك في قوله بوجود مجموعات ( كتب ) من الأدب العربي مختلف فبوه في عهد النبوة ، وبوجود نهضة عربية علمية شاملة في العهد نفسه ، ويأن ثمة آثاراً أدبية من خطب ورسائل وأشعار فيه لم تصل إلينا .

وقال الدكتور سعيد إن زكي مبارك نظر إلى هذه الأمور كلها نظرة فيها الكثير من التكبير والتصخيم ( ألجأت إليها موازع من المبالغة والتطرف تولدت عنها رؤية الثقافة العربية في الجاهلية ثقافة مكتوبة ) ومجموعة في مجموعات تضم الشعر والنثر والخطب والأمثال .

وقد ناقش الدكتور مبارك في أدلته ، وأبطلها ، وهو لم يخرج عن  
النقاش العلمي الرصين الذي انتهجه في الفصل الأول .

والفصل جيد حسن المستوى وربما أوجده المؤلف الفاضل على حكم  
قاطع حكم به كذا ينبغي التحرر والتخفيف من صيغة الجرم فيه ، هو قوله  
ص ٤ س ١٤ ( وحتى قصة كتابه المعلقات وتعليلها في الكعبة فقد  
ثبت أنها لا أساس لها من الواقع ) دون أن يحيل إلى ما يسد هذا  
الحكم ، والشأن أن الموضع محتلف فيه ، وربما كان الأرجح هو ما ذهب  
إليه المؤلف دون أن يثبت ( أن لا أساس ) للتعليل ( من الواقع )  
٤ - رأي في نشأة النثر العربي :

يعرض الدكتور سعيد منصور في هذا البحث رأيين للدكتور طه  
حسين حول نشأة النثر العربي في الأدب العربي ، ثم يبدى رأيه بعد كل  
منهما ، وذلك الرأيان هما

أ - عدم وجود خطبة في جاهلية وهو امر قال به طه حسين في أحد  
كتبه ، ثم قال بعلاقته في كتاب آخر كما سجل في البحث

ب - النثر الفني لم ينشأ في الجاهلية لأن النثر الذي كان للعرب لم يصل  
إليها . وفي هذا يضطرب رأي الدكتور طه حسين أيضاً ما فياً وجود  
النثر الفني قبل الإسلام تارة ومثبناً له تارة ( ينظر ص ١٠ من البحث )

وقد بين الباحث اضطراب طه حسين في هذين الشأين ، وأبدى وجهة  
نظره في كل منهما إبداعاً مستنداً على النقاش العلمي الجاد الهادف .

فالباحث جيد وإن كان فيه من عيب فباطالة الاقتباسات الموردة  
بنصها ص ٧ ، ٨ نص لكارلو تالينو استغرق صفحة تامة ص ١٤  
١٦ نص لطلح حسين استغرق نحو صفحة ونصف ، من دون أن يستدعي  
الموضع ذلك فهو عن نقطة ثانوية هي تأثير عبد الحميد بن يحيى بالأدب

اليوناني - ص ٣٠ نص لركي مبارك استغرق نحو صفحة ، وكلها . كما ترى ، اقتباسات من مراجع حديثة ، وكان ينبغي تلخيصها ولنا أن نضيف بعد ذلك :

أ - الاستشهاد بكلام باليو الذي أنشأ إلى موضعه أعلاه على وجود الخطابة وعوامل ارتقاتها .

ب - يقول الدكتور سعيد منصور ص ٩ : " فهل يبعد أن يكون ذلك ( أي الخطابة التي أنشأها الإسلام في الحث على الجهاد وقتال أهل الشرك ) في بعض صور امتداد الخطابة الجاهليين في الحث على الدفاع عن شرف القبيلة ومكانتها .. "

ونقول : كيف يكون الخطابة التي تحث على إذكاء روح الدفع عن الدين ، وصد أعدائه ، د ب جدور هي خطابة ماسة على العنينة الصيقة والعصبية لها والدب عن ( مصدحها ) ؟

ج - أخطأ - تطبيع :

ص	س	خطأ	صواب
٥	حاشية	من لون	من لون
١٦	١٦ ( من أسفل )	جملة	جملة
١٨	١٥ ( من أسفل )	مازسيته	قارسيته
٣٢	٢	عشرة ( مكروية )	عشره
١٤	٣ ( من أسفل )	الجهرة	الهجرة
١٨	١١	والتأديب	والتأديب
٢٠	٥ ( من أسفل )	تنطري	تنطرد
٧	٥ ( من أسفل )	بصعة	بصح

## ٥ - العقل في أدب ابن المقفع : كما يمثل

### كتاب الأدب الصغير:

بعد أن أطلال الدكتور سعيد منصور القول عن أدب المقفع ، وعن كتاب ( الأدب الصغير ) وهل هو من تأليف ابن المقفع أم من ترجمته ؟ أم جمع بين الأمرين ؟ وبعد أن يروي ، متشاقلاً ، أقوالاً كثيرة حول ذلك دخل في الموضوع فتحدث أولاً عن أثر العقل في أسلوب ابن المقفع ومساالك صيغته ، وبين ( غلبه العنصر العقلي على عناصر الفن ) في أدبه و ( تحكّم الفكر في عناصر الفن الأخرى دون صمود هذه العناصر ) ص ١٤٧ .

ثم انتقل إلى بيان ما يتضمّنه الكتاب عن دور العقل في حياة الإنسان ، وتعامل في فكر ابن المقفع الذي تتضمّنه أقواله كقوله إن " أمانة صحة العقل احتياز الأمور بالبينر " وتقيد البصر بالعموم " أراد بالبينر القدرة العقلية على الاحبار . وبين أن طريق العقل عند ابن المقفع هو طريق التحصيل الذي يكون العبرة ويريد بها ويصف إليها ، لكن الباس عامة دور قدرات عقلية اغنيادية ( لا تتعدى دائرة بسل ) واصبغة وإعادة تشكيل الأشياء . وتقتل بصرف ابن المقفع لذلك مثلاً بالجمهوري الذي ( وجد ياقوتاً ويرجداً ومرجاناً ) فنظمه قلائد وسُموطاً وأكاليل ... ) وبالشحّل التي ( وجدت ثمرات أخرجه الله طيبة ، وسلكت سبلاً جعلها الله ذللاً ذلك شفاءً وطعاماً وشرباً مسبوهاً إليها . مذكوراً به أمرها وصنعها ) ص ١٥٠ ومضى يحلل الأفكار المقتضبة العميقة حول العقل كحديثه عن الخصال التي يتم بها إحياء العقل واستحكامه ص ١٥٤ - ١٥٧ ، وعن درجات القدرة العقلية التي تتفاوت لدى الأحياء . ثم يأخذ حديثه يدور حول محورين العقل والأدب والعلة الوثيقة بينهما ( ص ١٥٨ وما بعدها ) .

ويستنتج الدكتور سعيد أن ما يقوله ابن المقفع عن صلة الأدب بالعقل ( إنما يتصل بفلسفة الكُمن الفلسفية بسبب قوي ) فطبيعة العقل كامة في مفرزها من القلب كُصون الغيبة في باطن الأرض ، أو على حد



قول أصحاب هذه النظرية ، كُموّن النّار في الحجر ( ذلك الحجر الذي ينتظر القُدْح لتشتعل النّار منه ) ، وكذلك العقل يستمد قوته وحياته ونفذه من الأدب كما يحيى الماء الحَيّة الدّقيّنة ( تنظر ص ١٥٩ ) .

ثم يشير المؤلّف العاقل إلى أن عبد الحميد الكاتب قد تحدّث عن ( طبيعة السوء الكاسية في الناس ) مشبها إياها بكمون الناس في الحجر الصلد ، قبل ابن المقفع لكن العقل عند عبد الحميد يمثل جانب السوء ، ويمثل جانب الخير عند ابن المقفع ، وإن اتحدت عندهما نظرية الطبع الكاسية ، ويعد في هذا برهانا على تبادل الأفكار بين الكاتبين ، وهو في هذه الحال ، تبادل يكشف عن موارد تأثير متكرّر للفلسفة اليونانية في الثقافة العربيّة في عهد يرند إلى ما قبل انتهاء النصف الأول من القرن الثاني ، وأن ذلك كان قبل سبي إبراهيم بن نظام إمام المعتزلة فكره الكمون الفلسفيّ هذه خدمه مذهبه ( ص ١٦ ) .

ثم يعالج المؤلّف سؤالا مهمّا هو : أيّهم من فكر ابن المقفع المتمثل في الأدب الصّعب تروعه إلى الغرور بالشريعة لعقله التي قال بها المعتزلة بعد ذلك ، وبغاية بقدره العقل وحده على معرفة الخير وتبميزه من الشر ، أو أن ( الحسن حسنٌ في ذاته والقبيح قبيحٌ في ذاته ، دون أن تثبت ذلك الشريعة الدّينية ) ؟

يدرس الباحث كلاما لابن المقفع فيخرج منه بأن ليس للعقل عنده ( أن يشرّع لنفسه ) ، لأنّه ، إن فعل ذلك قبّحا ألقى الدّين ، والحق أن الدّين هو الذي يكون ألعاء ، والعقل لا محلّ محلّ الدّين بل يسير في ضوئه ، لأن طبيعة الدّين الثّبات والاستقرار ، ( ومحاولة الاعتقاد والإيمان ) لقيامه ( على قواعد وأركان وأصول ليست موضع خلاف ) ، أما العقل فمن طبيعته الجدال ، ومجاله الاختلاف في الرّأي ، لكنه يتفق مع الدّين طالما خضع له فاستقلّ بظلمه ، واستدار بتورده ، فينشأ بهما لكنهما منفصلان ولا ينبغي أن يؤدي تشابهما إلى إحلال العقل محلّ الدّين

وبافتتاح باب قبال العمل ، على قصره ( عشرون صفحة فقط إذا استخرجنا عشر صفحات أي نحو ثلث البحث كله - قبل الدخول في الموضوع ، كما أشرنا ) بنسج بالعنق والأصالة ، ولا يملك قارنه المتأمل المتعمق إلا الخروج منه وقد طعم ( طعاماً فكرياً ) طيباً .

وهذه هتة أو هتكتان يسهرتان لا يخلو منهما مقال إلا ما قل :

ص ١٥٤ من ٥ ( من أسفل ) ورد ( سواء - أكان ذلك أو كان .. )  
والصواب : ( سواء - أكان ذلك أم كان ) أو ( سواء - كان ذلك . أو كان ) أي مع ألف التسمية تأتي ( أم ) وينوبها نستعمل (أو)  
ص ١٢٦ من ٤ ورد ( الدور الذي يلعبه العقل ) .  
ص ١٤٧ من ١٢ ورد ( وكان هذا هو الآخر )  
ص ١٤٧ من ٨ ( من أسفل ) ورد - ( لم يكون ) وجل من لا يهر .

٦ - إعادة بناء الفكر الديني عند ابن المقفع :

**مفهوم الدين في أدبيه الصغير والكبير :**

قدمت هذه ( الورقة ) على تسع كل ماورد في كتابي ابن المقفع (الأدب الكبير ) ، ( الأدب الصغير ) من الدين من أجل إلقاء الضوء على عبيدته التي كثرت حولها الأقاويل التي كان من ضمنها في القديم إتهامه بالزندقة مما قاد إلى سقوط رأسه . أما في الحديث فاحتلت الآراء حول ديه واعتقاده ، وكثبت في ذلك العديد من الأبحاث - لكن الدكتور سعيد حسين منصور يريد أن يبدأ عما انتهى إليه المرحوم أحمد أمين في ( صدى الإسلام ) وذلك بالتعرف على وجهة فكره الديني (من خلال تنظيم حركته ، ورصد اتجاهاته ورد ما يمكن أن يرد منه إلى مصادره الإسلامية ) مع بحال ( ما أمكن من طرائق العهم أو التفهم ، واستخدام وسائل الاستقراء والانتباط ) ( ينظر ص ٢٢٩ - ٢٣٠ )

وقد مضى الكاتب سعيد منصور يستخرج من كتابيه عدداً موقوراً من الأفكار الدينية ، ويجد أنها تتصل بوشيجة قوية بالمصادر الإسلامية الأساسية وعلى رأسها الذكر الحكيم والسنة الشريفة . وكثير منها ينطق بنفسه عن أنه صدى لبعض نصوصها . وبذلك يبرئ المؤلف مساحة ابن المقفع مما رمى به .

وقد تفتت المعالجة بمنهج متمم بالموضوعية ، إذا لا يتدخل الكاتب في دفع تهمة أو نفيها باندفاع تشويه العاطفة . وإنما يستعرض فكر الرجل بأناء ودروية . مُشركاً القارئ معه في تأمل النصوص وتكوين رأي إزاءها

والأسلوب جيد واللغة اعديهاها هي لغة الدكتور سعيد السليمة ، والمختطاً قليل بل سادر ، وإن وجد فهو من أحفظ التطبيع التي لا يلام الباحث الفاضل كثيراً عليها

## ٧ - أدب الجاحظ في صلاته بعصره .

قدم الدكتور سعيد حسين منصور بإلقاء لصور على تصوير الجاحظ لشؤون عصره السياسية والاجتماعية ، كالتحوصات السياسية والحركية الشعبية (ص ٥ وما بعدها) . والعلماء المريعين الحاسدين للعلماء ، الحقيقتين ١ ص ص ١٥ - ١٦) . وتصوير طبقات المجتمع ومهنه وظوائفه ومشكلاته .

يجد الباحث حرية كاملة في أدب الجاحظ في التعبير عن العقائد والمذاهب والفرق . ويسدى ذلك لا هي مجادلته الراقصة والفرق الصالة كالمشبهة والجبرية أو حتى الزمادقة بل حتى في مجادلة المحدثين الذين اختلف المهترزله عنهم في النظر إلى كثير من المسائل الدينية (ص ١٨ و ١٩) .

إن في البحث لمحاولة جادة لتشكيل صورة عن العصر العباسي الأول من خلال إنتاج الملاحظ . وهي محاولة لم تنبؤ بالإحفاق ، وإن لم توف الموضوع ما هو قمين به من الإقاصاة في المعالجة لصيق المقام ولتقصر البحث قصراً لا يوائم سعة الموضوع وثراءه .

أما من حيث سلامة الأسلوب وإحكامه فلم تعد بحاجة الآن للإشارة إليه بعد أن ألفنا أسلوب الدكتور سعيد منصور خلال الأبحاث التي تحدث عنها سابقاً .

### وقد لمحت العين أخطاء التطبيع التالية :

صواب	خطأ	س	ص
بن أبي داود	بن أبي داود	١٢	٤
بن أبي داود	س أبي داود	٢ ١	٢١
وعبتي	وعبتي	٩ ، ٤	٥
-	-	٨ و ١٠ و ١٢	٦
-	-	١٢	٨
عمل	عقل	١٥	١٠
بأعراق	بأعرق	٣ ( من أسفل )	١
كهولا	كهولا -	١٠ ( من أسفل )	١٣
القدح	القرع	١٨	١٣
والعربي	والغربي	١٤	١٤
وصفا	وصفاء	٢ ( من أسفل )	١٣

ومن المآخذ التي ليست بجديدة اقتباس نصوص طويلة وعدم الاكتفاء / باقتباس قليل منها واختصار باقيها كما في ص ١٠ (صفحة) - ص ١١ ، ١٢ (صفحة) ص ١٣ ، ١٤ (صفحة)

٨ - الفكر الاعترافي في أمد الجاحظ كما نُعَظِّله رسالة ( المعاش والمعاد ) .

هدف هذا البحث هو إلقاء الضوء على رأي الجاحظ الاعترافي من خلال ما ورد من فِكرٍ معبَّرٍ عن ذلك الرأي في إحدى رسائله الأدبية الشهيرة وهي " رسالة المعاش والمعاد " .

وقد ابتدأ البحث بالوقوف عند " العقل " كما عرّج في الرسالة . والعقل ، كما هو معلوم ، وكما قال الدكتور سعيد منصور ، هو الأساس الأول لأصول عقيدة المعتزلة . وبسبب التقصيد في ( مدحمتهم الكبرى ) الذي دعاه الجاحظ بـ ( وكل الله ) عند الإِسَار ( ص ٣٢ ) قِيلَ يَقُول الجاحظ إنَّ العمل هو الحاكم على " المعاد " بـ ( غالب من فعله وربما أساء ) ، وعلى القياس ( بالغالب من فعله وربما أحسن ) ص ٣٤ - كما أدرك البحث نسويه الجاحظ بين ( المعقول ) و ( الموجود ) أي ( كأنَّ المعقول هو الكائن ) وأما ما عدها فليس بكائن - ص ٣٥

وتعرض البحث إلى امتداد دائرة العقل عند الجاحظ في رسالته هذه لتتصل بموضوع ( الآداب ) اتصالاً فلسفياً لكي تقيم أموراً على أساس من المنهج العقلي الذي يقسم ( العقل ) إلى مطبوع ومكتسب . الأول كالنار والثاني كالحطب ، أو الأول كالصباح والثاني كالثمن . ( فالبحث والدرس والنظر ) وما يتولد عنها من أدبٍ ذَهَبٍ يُشْعِلُ مصباحَ العقل ، أو حطب يشعل النار لِيُتَنَقَّعَ بها - انظر ص ٣٧ .

وتطرق إلى موضوع ( المعارف ) وهل هي ضرورية ( أي يتلقاها

الحق ( شريعة ) أم مكتسبة ؟ وبين له اتباع الجاهل للرأي الأول بمعنى أن ( المعارف طابع ) ، وهي فعلٌ للعباد لكنها ليست اختياراً لهم . فمن يفتح عينيه يرى شيئاً أحمر أو أصفر . وشيئاً أكبر من شيء . فتحة عينيه عملٌ رادّيٌ اختياريٌ ، وأما ( المعارف ) أو ( المعلومات ) ، وهو هنا حمرة الشيء . أو صفته أو كبره أو صغره فأمورٌ اضطرارية - ص ٢٨

وتبحث الكاتب في معالجة الجاهل لموضوع ( الطبائع ) واثباتها للأجسام مقرواً ( حرية الإرادة للإيمان ليحمته مسؤولية أفعاله ) كما يقرر ذلك المعتزلة ليردوا عن ( العدل الإلهي ) بظالم الحبرية . وفلسفة المعتزلة فهي ذلك أنه ( إذا كان العمل نفسه من صنع الطبع فإن الطبع قبل كل شيء من صنع الله تعالى ومن خلقه ) - ص ٤٧ ، ٤٣ .

وعالج البحث ( حاسب النمل ) كما نشر في الرسالة ملاحظاً أن ( إطلاق العدل لسلطان العدل لم يكن يعني عند المعتزلة إعمال النمل ، فقد حاولوا التوفيق بينهما في ضوء انظر العقلي ) - ص ٤٦ كما ذهبوا إلى ( التوفيق بين الدين والفلسفة ) وهو شأن بات من قواعد فكرهم - ص ٤٧ وانتقل إلى أحد الجاهل في انظر العقلي ، فلسفي ( بتظيرة الوسط الأخلاقي ) كما عرفت عند أرسطو . ويجمع بينها وبين النصرة النبوية في غير تصارب - ص ٤٧ .

وينتقل البحث إلى قصة ( العدل الإلهي ) التي هي عليها أهل الاعتزال عقيدتهم . تلك القصة التي أبش عنها أصلاً آخران هما الوعد والوعيد . والأمر بالمعروف والنهي عن المنكر - ص ٥٠ - ٥٤ . فيسقط القول فيها وفي هذين الأصلين اللذين يقوم عليهما منهج التربية الخلقية كما يراها المعتزلة .

هذا إلمام موجز غير مستوف بتأناً لمضمون البحث ، وإلى رعا كفى لإعطاء لمحة عن الأفكار الجاهلية المعتزلية التي استبطنها الدكتور سعيد

منصور من تلك الرسالة ودرسها دراسة جادة مصطبغة بمصطفة علمية ظاهرة.

إلى دراسة حققت غايتها التي رسمتها لنفسها وهي استنباط فكر المجاهد المعترلي خلال الرسالة المذكورة دون غيرها، على أنه استعارة - شأن الباحث - بالمصادر والمراجع الأخرى لتعميق بحثه كما هو بارر للعيان. واتسمت الدراسة بالتصفة والجديّة والموضوعية

وهذه بعض عتات مسورة لبحث فيها :-

أ - ص ٣٢ ص ٥ ، ٦ ورد ( التي بدت غير ذي علاقة ) ، وص ٤١ ص ٨ ( من أسفل ورد ( عبد الحميد الثالث ) وذلك سبق قلم إذ المراد ( عبد الحميد الكاتب )

ب - أخطاء تطبيع

ص	س	خط	صواب
٣٧	٤	بالخط	والخط
٣٧	٥ ( من أسفل )	المصار	المصادر
٣٩	١	يكن	يكون
٤٠	٩	الآداب	الآداب
٤٢	٢	-	«
٤٢	١١ ( من أسفل )	لقلوبه	لقلوبهم
٤٢	٩ ( من أسفل )	ليُنقضى	ليُنقضى
٣٩	٢ ( من أسفل )	الآداب	الآداب
٤١	١٥	-	«
٤٦	١٤	-	«

## ٩ - النشر العباسي في دراسات شوقي صيف :

اعتب هـد ( الورقة ) ، كما يدل عليه عنوانها ، بدراسة شوقي صيف للنشر الفني في العصر العباسي ، تلك الدراسة التي تيسر ( على منهج تاريخي تحليلي يرصد حركة التطور ويتابعها ، ويقف عند مظاهر ازدهار الفن فيها ) كما قال د . سعيد حسين منصور ( وبعد إلى ما وراء ذلك من أسباب ترجع إلى تأثير الحياة السياسية والاجتماعية والعقلية في كل فترة من فترات هذا التطور ) ، ثم تقف عند النصوص لتحللها وتعيدها إلى المذاهب الفنية التي تصدر عنها ص ٥٥

وقد تابع الدكتور سعيد منصور نتيجته الوصفية لدراسات د . شوقي صيف ، وأبرز ما خرجت به حول مختلف ألوان الأدب الفني النثري من خطابه وكتبه ومناظرات ، ولعوامل السياسية والاجتماعية التي أثرت فيها وأدت إلى بروز لور **واشراقه** ، وحققت لور وعروب شحمه ، كما جرى للخطابة العقلية في العصر العباسي الأول ، وللخطابة السياسية والحقلية معاً في العصر العباسي الثاني ص ٥٩

وليس في البحث من جديد غير أن لا توصيف لما صَنَعَ كاتب "معاصر" ما يرح إنساجه دائراً بين الأكف في كل صَفْعٍ من أصقاع البلاد الناطق أهلها باللسان العربي .

وهو ، كما بدا لي أدنى أبحاث الدكتور سعيد التي نظرت فيها دَرَجَةً . ولعل طبيعة الموضوع حالت بين المؤلف وبين عمق الدراسة

وبالله التوفيق





## تقليب الخطب على النار في لغة المسرد

سعيد مصلاح السريحي

عندما وجد الأستاذ / السريحي / نفسه مشتبكاً مع إشكاليه الرمن في روايته « الصباح والسماء » للأديب الكبير الأستاذ / نجيب محفوظ عاليت أن اكتشف أنه يتقبط «خطب» على النار على طريقته الخاصة - مستثمراً إمكانات النص الكامنة في وجوهها المختلفة - واضعاً يده الخفيفة على الأسرار الباقية في ثنايا ذلك البناء القيسطاني المدهيب، ومحاولاً عند الضرر أنحر في تلك الألية الباقية التي تعتمد على تخوض وجنات تشطر وتشطى يتنازع انطلاق بالنص نحو الألف الأربعة، الذي ستهده الرواية

والنقد يناهز بحث منار وعصور في «تعهد» لا يصب بعد الدكتور السريحي فقد شاء الناقد أن يصبه وينسكب رادي على مسند نفسه وينتقشها «مسكال السرد» حتى بدأ وكأنه يباحث الكتاب الأربعة «خطب جميعها بصرط حتى» عرسه لامحانه يفتخر الكتاب نفسه «تقليب الخطب على النار»

« فكيف كان تصور الناقد / السريحي / في قصة المسرد في « دور الخطب العربي » بدءاً من تلك الأبياتية لجاهلية بين الشمسي والكتوب ؟ »

« وما الذي أسفر عنه أدراك الناقد في النص بصره في « إشارات العربية المتحدة » وما هي إشكالات لغتها الأولى ؟ »

« ثم إلى أي مدى وصل للنص القصيرة في « حمان »، وذلك باعتبار البدايات المنشورة وحتى مطلع التمهيدات، حينما انحد في « مسقط » مبتدعاً فيها من هذه الورقة يستلضي المازق الأكبر لتجربة القصص العمانية قياساً إلى دراقها وجوازها ودورها الاجتماعي الخطير الذي انتهت من أجله ؟ »

في هاته المباحث / الملاحظات الأربع ، التي أحمر د السريحي بالاكتراج عنها ، أبرزها النادي إلى القراء ، يكاد الناقد يهتبه الحقيقة وأسلوبه المجرى ، الذي عرّف به لا يتكلم من الموجه والتصحيح والمكاشفة والتشخيص ، دون مؤثره أو مبالغة ، وإن كان ذلك كله قد جاء في نقاط مسكنة لمحات مركزة جداً لا تضحه أجراً - لمتنبس - وهو وزن يعتمد من أخيرة الخاصة ، وروايات المحدث - والتي اختارها بانتقائية كما اعترف - فقد كان يمارس نوعاً من المبالغة اللاهياتي لا تحجب حباً لا لنتهم من هشيم لو ثاني عليه من خطب ؟

اجل ليس ثمة إلا ذلك الهم الكبير الصادق الذي يمسعون الناقد بكل كيانه والذي يبحث بحر محاولة جادة لتأسيس وهي نقدي حقيقي وفاعل - وهذا سر من التقليب ربما يعني لنا أن سببه تقليب « النار » على « الخطب »

# مې زباده

حصر پېليوجرافي بآثارها  
وماكتب عنها وعن آثارها

إعداد / أمين سليمان سيدو

كثيرة هي الأبحاث التي تناولت الكتابة والأدبية الراحلة في زيادة ١٨٨٦ - ١٩٤١ م . لكن الجانب الجيولوجرافي ظل مهملًا رغم الأبحاث الكثيرة وحلًا لـ لرغية أحد الأساتذة من أهل الأدب أن أركز على جانب السيرة الذاتية للعلم الذي أبحثه في بعض أعمال الجيولوجرافية، فإني لا أرى من ذلك فائدة كبيرة إذا كنت أكرر ما قاله من هم أقدر مني في هذا المجال

وأعتقد أن أهم البحث العلمي في هذا العصر هو التكرار لعمل نفس الظاهرة موضوع البحث من قبل عدة دارسين

ولهذا لن أكرر ما قاله عيسى . ومن أراد استعرف على سيرة من وجباتها ، وصالونها الأدبي ، وكتابات ورسائلها ، ومرصها ورسقما وعلاقاتها ، وفلسفها ، وفكرها ، ومحتها . وما قيل فيها من شعر أو نثر . إلخ فإن طريقه يمر من ها عبر المحر الجيولوجرافي .

أثار هي

أ - الكتب :

اتسمات ودموع - القاهرة : دار الهلال . ١٩٦٤ م . - ( كتاب الهلال : ١٠١ ) .

باحثة البادية . - ط ٢ - بيمروت : مؤسسة نوفل ، ١٤٠٣ هـ / ١٩٨٣ م . - ١٦٦ ص .

بين المد والجزر . ط ٢ / - بيروت - مؤسسة نوفل ، ١٤٠٢ هـ /  
١٩٨٢ م . - ١٤٠ ص .

الشعلة الزرقاء . مي زيادة ، جبران خليل جبران : تحقيق سلمى  
الحفار الكزبري ، سهيل . ب بشروني . - دمشق : وزارة الثقافة ،  
١٣٩٩ هـ / ١٩٧٩ م . ٣٠٩ ص .

الصحناءف . - ط ٢ - بيروت : مؤسسة نوفل ، ١٩٨٠ -  
١٨٨ ص .

ظلمات وأشعة . بيروت : دار بيروت ، ١٣٧٣ هـ / ١٩٥٣ م .  
١١٦ ص .

عائشة تيمور شاعرة الطبيعة - ط ٢ - بيروت : مؤسسة  
نوفل ، ١٤٠٢ هـ / ١٩٨٣ م . - ١٧٤ ص .

غاية الحياة - القاهرة : [ مطبعة المقتطف ] ، ١٩٣١ م - ٣٢ .  
كلمات وإشارات . بيروت ، دار الأتيلس ، ١٩٦٣ م .

وردة البازجي - ط ٢ - بيروت : مؤسسة نوفل ، ١٩٨٠ م -  
٦٣ ص .

### ب - المقالات :

ابتهامات ودموع ، أولحب الألماني المقتطف - مج ٥٩  
( ١٩٢١ م ) . ص ٣٩٢ - ٢٩٥ .

الاحتفال بالسبوع - المقتطف . - مج ٦١ ( ١٩٢٢ م ) . ص ٤٤٣  
٤٤٥

الاحتفال بذكرى باحة البادية - المقتطف - مج ٦٨ ( ١٩٢٦ م ) .  
ص ٧٤ - ٧٦ .

- الإخاء - المقتطف - مج ٥٢ ( ١٩١٨م ) - ص ٢٣٤ - ٢٣٩ .
- أرتياب - شعر - المقتطف - مج ٦٥ ( ١٩٢٤م ) ص ٤٢٩ - ٤٩٣ .
- أمبير جلوا رمز الشيبية المعبدة - الرسالة - س ٣ ، ع ٩٩ ( ٢٤ صفر ١٣٥٤هـ / ٢٧ مايو ١٩٣٥م ) - ص ٨٤٩ - ٨٥٣ .
- أنا والطامل - المقتطف - مج ٥٩ ( ١٩٢١م ) - ص ١٤٥ - ١٤٧ .
- باحثة البداية - المقتطف - مج ٥٣ ( ١٩١٨م ) - ص ٤٨٦ - ٤٨٨ .
- مج ٥٤ ( ١٩١٩م ) ص ٢١٧ ، ٢٢١ ، ٢٣٨ ، ٣٤٦ ، ٤٢٥ ، ٤٣٢ ، ٥٢٩ ، ٥٣٥ .
- مج ٥٥ ( ١٩١٩م ) - ص ٢٦ - ٢٣ ، ٤٩٧ - ٥٠٦ .
- مج ٥٦ ( ١٩٢٠م ) - ص ٣٦١ - ٣٦٦ .
- مج ٥٧ ( ١٩٢٠م ) - ص ١٦٣ - ٥٠٠ ، ٥٠٢ .
- البحث العبد - المقتطف - مج ٥٥ ، ١٩١٩م - ص ٢٩ - ٣٣ .
- بل مصر مصرية - الرسالة - س ١ ، ع ٢١ ( ٢٦ رجب ١٣٥٢هـ / ١٥ نوفمبر ١٩٣٣م ) - ص ١١ ، ١٢ .
- بين الفنانين وحريته - لأكسيون فرانسيز - المقتطف - مج ٨٦ ( ١٩٣٥م ) - ص ٣٩١ - ٣٩٦ .
- بين المد والجزر - المقتطف - مج ٦٥ ( ١٩٢٤م ) - ص ٢٢٧ .
- ( تأثير المرأة في الأسرة - المقتطف - مج ٦٧ ( ١٩٢٥م ) - ص ٩٥ - ١٠١ ، ١٨٨ ، ١٨٩ .
- تطور اللغة العبرية - المقتطف - مج ٧٧ ( ١٩٢٣م ) - ص ٢٤٩ - ٢٥٥ .

جبران خليل جبران . المقتطف . - مج ٧٤ ( ١٩٢٩م )

ص ٩-١٣ .

الجزء الأول من المقتطف بعد الدكتور صروف . المقتطف . - مج

٧١ ( ١٩٢٧م ) . - ص ٢٦٠ - ٢٦٢ .

الحركتان الصالحتان . المقتطف . - مج ٩٢ ( ١٩٢٣ )

ص ١٢-١٥ .

حكاية أم عصرية . المقتطف . - مج ٧٢ ( ١٩٢٨م ) - ص ٦-١١

حكاية مسافر وبعض مايتعرض عنها . - المقتطف . - مج

٧٨ ( ١٩٣١م ) . - ص ٦ - ٨ .

حياة اللعاب ومربها . - المقتطف . - مج ٥٢ ( ١٩١٨م ) -

ص ٢٢٣ - ٢٩٩ ، ٣٩٣ - ٤٠٩ .

حياتنا الجديدة . - المقتطف . - مج ٨ ( ١٩٣٢م ) -

ص ١١-١٢ .

دمعة على المعرد الصامت . قصيدة . - المقتطف . - مج ٥٧

( ١٩٢٠م ) . - ص ٢٥ - ٢٧ .

الدموع . - المقتطف . - مج ٥٥ ( ١٩١٩م ) - ص ٩-١٣ .

الدويج فان ينهون . - المقتطف . - مج ٧٠ ( ١٩٢٧م ) . -

ص ٢٤٥ - ٢٥٠ .

رسالة الأديب إلى الحياة العربية . - الرسالة . - ص ٦ ع ٢٤٨

( ٣ صفر ١٣٥٧هـ / ٤ أبريل ١٩٣٨م ) . - ص ٥٨ - ٥٨٣

الريحاني وفصل المشرق . - المقتطف . - مج ٦٠ ( ١٩٢٢م ) -

ص ٢٥٣ .

السر الموزع . الرسالة . ص ٣ . ع ٨٧ ( ٢٨ ذو القعدة ١٣٥٢ هـ / ٤ مارس ١٩٣٥ م ) . - ص ٣٢٧ - ٣٢٨ .

سر النجاح . - المقتطف . - مج ٦٢ ( ١٩٢٢ م ) . - ص ٣٩٤ - ٣٩٧ .  
الشعر القصصي الحماسي . - المقتطف . - مج ٥٥ ( ١٩١٩ م ) . -  
ص ٥٧ - ٦٦ .

الصحائف . المقتطف . - مج ٦٤ ( ١٩٢٤ م ) . - ص ٤٦٥ - ٤٦٦ .  
ظل الثاني . - المقتطف . - مج ٥٦ ( ١٩٢٢ م ) . - ص ٣٠٥ - ٣٠٨ .  
ظلمات وأشعة . - المقتطف . - مج ٦٢ ( ١٩٢٣ م ) .

عائشة عصمت تيمور . - المقتطف . - مج ٦٢ ( ١٩٢٣ م ) . -  
ص ١٥٤ - ١٥٩ ، ١٥٩ ، ٢٥٩ ، ٤٦٣ ، ٤٦٧ ، ٥٦١ ، ٥٧٠ .  
مج ٦٣ ( ١٩٢٣ م ) . ص ٢٤٢ - ٢٤٨ ، ٣٥٥ - ٣٦٢ .

مج ٦٤ ( ١٩٢٤ م ) . ص ٩ ، ١٨ ، ١٤١ ، ١٢٨ ، ٢٨١ - ٢٨٨ .  
مج ٦٦ ( ١٩٢٥ م ) . - ص ٥٩ ، ٦٣ ، ١٥٨ ، ١٦٣ ، ٢٨١ ،  
٢٩٧ ، ٤٠٩ - ٤١٤ .

العقل والقلب . - المقتطف . - مج ٥٣ ( ١٩١٨ م ) . - ص ٣٤٥ -  
٣٥١ .

عند قدمي الهول . - المقتطف . - مج ٦١ ( ١٩٢٢ م ) . ص ٥١ -  
٥٥ .

غاية الحياة . المقتطف . مج ٥٨ ( ١٩٢١ م ) . ص ٤٦٦ ، ٤٧٤ .  
العرائز السيكولوجية الثلاث . المقتطف . مج ٦٨ ( ١٩٢٦ م ) .  
- ص ٢٨٥ - ٢٩٤ . ( فضل الآداب . - المقتطف . - مج ٥٩  
( ١٩٢١ م ) . - ص ٣٤٩ - ٣٥٢ .

فصل المرأة على المدنية الحديثة . - المقتطف - مج ٨٤ (١٩٣٤م) . - ص ٤٩٧ - ٥٠٢ .

فضل مصر على الشرق . - المقتطف . - مج ٥ (١٩١٧م) .  
ص ٢٧٠ - ٢٧٧ .

إن يتهورق وتحليل أعظم تلحيناته - المقتطف - مج ٧٠ (١٩٢٧م) . - ص ٣٨٧ - ٣٩٢ .

الفن والأدب في حضارة مصر اليوم . - المقتطف - مج ٨٣ (١٩٣٣م) . - ص ١٦٤ - ١٦٧ .

في محكمة الجنايات . - المقتطف . - مج ٥٧ (١٩٢٠م) . -  
ص ٣٩٠ - ٣٩٥ .

كلمات في الصداقة : **مهناه إلى الأستاذ أحمد حسن الزيات** ، وإلى  
الدكتور طه حسين ، وإلى أصحابهما جميعاً . الرسالة - ص ٣٠ ع  
٨٤ ( ٧ ذو القعدة ١٣٥٣ هـ / ١١ فبراير ١٩٣٥م ) ص ٢٠١ - ٢٠٣

كيف أريد لرجل أن يكون . - المقتطف - مج ٦٨ (١٩٢٦م)  
ص ١٧٧ - ١٨٣ .

لم تمت عائشة أصول النهضة النسوية في مصر . - المقتطف -  
(١٩٢٦م) . - ص ٣٥ - ٣٩ .

لوني الراحل الباقي . - المقتطف . - مج ٦٤ (١٩٢٤م)  
ص ٣٩٣ - ٣٩٦ .

ليون دوديه . - المقتطف . - مج ٨٦ (١٩٣٥م) . ص ٢٧١  
٢٧٦ .

المجرم القديم ، تحليل آخر لجريمته . - المقتطف . - مج ٧٢  
(١٩٢٨م) . - ص ١٢٥ - ١٣١ .



مقام ده سفينيه وعصرها . - المقتطف - مع ٥٣ ( ١٩١٨ ) . -  
ص ٤٢ - ٥٠ .

مع ٧٢ ( ١٩٢٨ م ) . ص ١٢٥ - ١٣١ .

المرأة والتمسك . - المقتطف . - مع ٤٤ ( ١٩١٤ م ) - ص  
٥٤٣ - ٥٤٩ .

مساجلة الرمال . - الرسالة . - ص ٣ ، ع ٩٣ ( ١٢ محرم ١٣٥٤  
هـ / ٥ إبريل ١٩٣٥ م ) . ص ٥٦٣ - ٥٦٤ .

المساواة - المقتطف . - مع ٥٨ ( ١٩٢١ ) - ص ٢٥٣  
- ٢٥٥ ، ٣٥٠ - ٥٢٩ ، ٥٢٧ .

مع ٥٩ ( ١٩٢١ م ) . ص ٢٣ ، ٤٢ ، ٤٤٥ ، ٤٥٥ ، ٥٦١ - ٥٦٦  
مع ١٦ ( ١٩٢٢ م ) . - ص ٩ - ١٥ ، ٢٣ - ٢٣٤ ، ٣٤٤ -  
٤٦٣ ، ٣٥٩ ، ٣٥٠ .

مع ٦١ ( ١٩٢٢ م ) . ص ١٣ ، ١٣٧

موقعة شهر الورد - المقتطف . - مع ٥٩ ( ١٩٢١ م ) - ص  
٢٤١ - ٢٤٤ .

مع ٨٨ ( ١٩٣٦ م ) - ص ٦٦٠ - ٦٦٣ .

ميجيل دي أوبامونو . - المقتطف - مع ٨٦ ( ١٩٣٥ م ) ،  
ص ١٣٣ - ١٣٩

تشيد إلى الشرق : قصيدة . - المقتطف - مع ٨٥ ( ١٩٣٤ م )  
ص ٢٥٩ - ٣٦٠ .

نقد الكتب والرأي العام المصري في عهد محمد علي -  
المقتطف . مع ٩٢ ( ١٩٢٣ م ) ص ٤٨١ - ٤٨٤

هنري برغسبن . - المقتطف . - مج ٥٣ ( ١٩١٨ م ) . - ص ١٤٧ - ١٥٢ ، ٢١٧ - ٢٢٤

هoda الربيع . - الرسالة . - ص ٣ ، ع ٩٨ ( ١٧ صفر ١٣٥٤ هـ / ٢٠ مايو / ١٩٣٥ م ) . - ص ٨٠١ - ٨٠٣ .

وداع لبنان . قصيدة المقتطف . - مج ٦٥ ( ١٩٢٤ م ) . ص ٣٧٧ - ٣٧٩ .

وردة اليارجي . - المقتطف . - مج ٦٥ ( ١٩٢٤ م ) . ص ١ - ٧ ، ١٣٧ - ١٤٦ ، ٢٥٧ - ٢٦٢ .

وصف غرفة في مكتبة : - المقتطف . - مج ٥٣ ( ١٩١٨ م ) . ص ٤٦٥ - ٤٦٩ .

يا سيدة البحار المقتطف . - مج ٥٥ ( ١٩١٩ م ) . - ص ٣٢ - ٢٢١

اليقظة - محاربات در الهلال ( ١٩٤٦ م ) - ص ٣٢ - ٣٣

يوم الموتى - المقتطف . - مج ٥٧ ( ١٩٢٢ م ) - ص ٤٨٣ - ٤٨٧

## مي في آثار الدارسين

أحاديث عن مي . - المقتطف . - مج ١٠٠ ( ١٩٤٢ م ) . - ص ٩٨٩ .

بكر ، ملوى . مي وجبران - الوهم والحقيقة في الحب . - المصير الديمقراطي . - ع ٦ ( ١٩٨١ م / ٥ ) . - ص ٩ - ١٢

بينس ، إميل خليل . من وحي جبران خليل جبران : رسائل حب . احتيارها وترجمها بتصرف إميل خليل بينس . - ط ٣ . - بيروت : دارالآفاق ، ١٤٠٢ هـ / ١٩٨٢ م .

جبر ، جميل . في حياتها المضطربة . بيروت ، دار بيروت ، ١٩٥٣ م . - ١٧٠ ص .

الجبر ، خليل . في حياتها المضطربة . الآداب . ص ٢ .  
ع ٥ ، ( ايار ، مايو ١٩٥٤ م ) . - ٣٣

جميل صدقي الزهاوي والآتية في نظر مجلة العالم الإسلامي  
بالفرنسية . - لغة العرب . - ص ٤ ، ج ١ ( غور ١٩٢٦ م ) . - ص ٤٨  
٤٩ .

الجلدي ، أنور أزمة في زيادة . - الآداب . ص ١١ ، ع ١٠  
( تشرين الأول ، أكتوبر ١٩٦٣ م ) - ص ١٨ - ٢٠ .

الجندي ، أنور من أعلاء الفكر والآداب . - القاهرة . الهيئة  
المصرية العامة للنكتاب ، ( د . ت ) ، ١٨٤ ص . - ( مذهب  
وشخصيات : ٩٨ ) .

حافظ ، عبدالسلام هاشم الراعي رمي - القاهرة : وزارة  
الثقافة والإرشاد القومي ، ( د . ت ) . - ١٥٤ ص

حنان ، مؤاد . في الشاعرة القرمزية في زهرات حنم -  
المكتشف . - ع ١٣٩ ( ١٩٣٨ م ) - ص ٣ .

حسن ، محمد عبد الغني ، حياة في . - القاهرة : ( مطبعة  
المنتطف والمنظم ) ، ١٣٦٢ هـ / ١٩٤٢ م . - ٩٦ ص .

حسن ، محمد عبد الغني . في أدبية الشرق والعروبة . - القاهرة .  
عالم الكتب ، ( د . ت ) .

حميني ، أسعد الآتية في زيادة . الثقافة . - ص ١ ، ع ٢٦  
( ٩ جمادى الأولى ١٣٥٨ هـ ، ٢٧ يويه ١٩٣٩ م ) - ص ١٨ ، ٢٢ .

حسين . طه . محاضرة الأتمة مي - الرسالة . - س ٢ ، ع ٣٧  
( ٤ ذي الحجة ١٣٥٢ هـ / ١٩ مارس ١٩٣٤ م ) . ص ٤٤٣ - ٤٧٧ ، ٣٤٤

حمادة ، حسين عمر . أحاديث مي زيادة وأسرار غير متناولة من حياتها - دمشق دار قتيبة ، ١٩٦٣ م . ص ٣٥٥ .

ابن دريل ، عدنان . مي أديبة الشرق والعروبة . تأليف . محمد عبد الغني حسن . عرض وتحليل عدنان دريل - المعرفة . - س ٤ ، ع ٣٨ ( نيسان ١٩٦٥ م ) . ص ١٥٥ - ١٥٧ .

الريحاني ، أمين . ذكريات قديمة عن صاحبة الكرخ الأخضر - الأندلس الجديدة - ع ٧ ( ١٩٣٨ م ) - ص ٥ - ٥٢ .

الريحاني ، أمين . قصة مي عنراف واستعداد . - الحساب - ع ٥٦١ ( ٢٩ أيار ١٩٧٢ م ) . ص ٢٦ - ٢٨ .

الزيات ، أحمد حسن . بعض الكلام في ( مي ) . الرسالة . س ٩ ، ع ٤٤٠ ( ١٩ ذو القعدة ١٣٦١ هـ / ٨ ديسمبر ١٩٤١ م ) - ص ١٤٧٣ - ١٤٧٤ .

الزيات ، أحمد حسن . محنة الأتمة مي . - الرسالة . - س ٦ ، ع ٢٤٣ ( ٢٧ ذي الحجة ١٣٥٦ هـ / ٢٨ فبراير ١٩٣٨ م ) - ص ٣٢١ - ٣٢٢ .

السراج ، نادرة جميل . مي زيادة أديبة عربية حمادة - البيان . ع ١١ ( فبراير ١٩٦٧ م ) . - ص ١٢ - ١٤ .

سعد ، قباروق . باقيات من حداثق مي : مسيرة مي زيادة مع مقتطفات من تراثها . ط ٣ . بيروت - دار الأفاق الجديدة ، ١٩٨٣ م - ٨٩١ ص .

سكاكيني ، وداد . الاشتراكية عند مي . - المعرفة . - س ٢ ، ع ٧  
( أيلول ١٩٦٣ م ) . - ص ٤٨ - ٥٤ .

سكاكيني ، وداد . ظلمات « مي » وأشعتها . المعرفة . س  
٢٩ ، ع ٣٢٢ و ٣٢٣ ( تموز وآب ١٩٩٠ م ) . - ص ٢١٣ - ٢١٧

سكاكيني ، وداد . مي زيادة . - القاهرة دار المعارف ، ١٩٧١ م  
- ١٩٠ ص

سكاكيني ، وداد . ندوة مي . المعرفة . - س ٣ ، ع ٣٦ ( شباط  
١٩٦٥ م ) . - ص ٧ - ١١٢ .

شرارة ، عبداللطيف . مي زيادة - بيروت . دار صادر ، ١٩٦٥ م  
- ٢٣٨ ص .

الشمعة الزرقاء . تحقيق **سلي الخفار** الكري ، سهيل بشروني -  
دمشق : وزارة الثقافة ، ١٣٩٩ هـ / ١٩٧٩ م . - ٣٠٩ ص

الشتاوي ، كامل ، ليدس أحبوا ( مي ) وأوبريس ( جميلة ) . -  
القاهرة دار المعارف ، ١٩٧٢ م - ٩٦ ص .

شبيب ، أدفيك . بين الحويك وهي والريحاني . صوت المرأة  
( ١٩٥٦ م ) .

شبيب ، أدفيك . بين مي والريحاني والحويك - دنيا المرأة  
( تشرين الأول ١٩٦٢ م ) . - ص ٨ - ٩ .

صروف ، يعقوب . رأي الدكتور يعقوب صروف في الأئمة مي . -  
لرسالة - س ١٦ ، ع ٧٩٩ ( ٢٥ أكتوبر ١٩٤٨ م ) ص ١٢٢٢

الطحاوي ، طاهر . بين الأئمة مي وأمين الريحاني . - الهلال  
( مارس ١٩٥١ م ) . - ص ٦٢ - ٦٦ .

طوقان ، فدوى عبد الفتاح إلى مي . قصيدة الرسالة - س ٩ ، ع ٤٤٠ ( ١٩ ذو القعدة ١٣٦٠ هـ / ديسمبر ١٩٤١ م ) .  
ص ١٤٩٧ .

العجيلي ، صبحي حياة مي . الرسالة - س ١١ ، ع ٥٤٢  
( ٢٤ ذو القعدة ١٣٦٢ هـ / ٢٢ نوفمبر ١٩٤٣ م ) . - ص ٩٤٠ .

العريس ، إبراهيم مي - شعر - الرسالة - ص ٦ ، ع ٢٦٨  
( ٢٦ جمادى الآخرة ١٣٥٧ هـ / أغسطس ١٩٣٨ م ) . ص ٣٩٢

العقاد ، عباس محمود . مي - الرسالة - س ٩ ، ع ٤٣٥  
( ١٤ شوال ١٣٦٠ هـ / ١٩٤١ م ) . - ص ١٣٣٣ ١٣٣٥

س ٩ ، ع ٤٤١ ( ٢٦ ذو القعدة ١٣٦٠ هـ / ١٥ ديسمبر  
١٩٤١ م ) . ص ١٥٢٤ .

القلصامي ، عبد الله صائغ مي ، تأنيث المكان وذكورية  
السياسي . - العربي - ع ٤٣٥ ( رمضان ١٤١٥ هـ / فبراير ، شباط  
١٩٩٥ م ) . - ص ١٢٨ - ١٣٢

غريب ، روز . مي زيادة ، التوهج والأقول حياتها ، شخصيتها ،  
ذهنها ، فيها . - ط ١ . - بيروت مؤسسة نوفل ، ١٩٧٨ م

فاصل ، جهاد . مي زيادة أديبه العصر . - الجيل - ع ١٠  
( ١٩٨١/٧ م ) . - ص ٩٦ - ١٠١ .

فتوح ، عيسى علي هامش كتاب الشعلة الرقاع ، أو رسائل  
جبران لمي زيادة . - الأديب . - س ٣٩ ، ع ٩ و ١ ( سبتمبر وأكتوبر  
١٩٨٠ م ) . - ص ١٠ - ٢ .

فتوح ، عيسى . مي زيادة : التوهج والأقول . - المعرفة . - س  
٣١ ، ع ٣٤٥ ( حزيران ١٩٩٢ م ) . - ص ١٤١ - ١٤٩ .

- كتاني ، سليمان . في زيادة في بحر من ظمأ . - ط ١ . - بيروت . مكتبة نوفل ، ١٩٨٤ م . - ٣٣٥ ص
- الكتري ، سلمى الحفار . في زيادة أو مأساة التنبؤ . - بيروت : مؤسسة نوفل ، ١٩٨٧ م ٢ مج
- الكتري ، سلمى الحفار . في زيادة وأعلام عصرها . - بيروت : مؤسسة نوفل ، ١٩٨٢ .
- الكتري ، سلمى الحفار . ندوة الثلاثاء . الموقف الأدبي . - ع ١٥٧ و ١٥٨ ( ٥ و ٦ / ١٩٨٤ م ) . - ص ٥ - ٢٦
- مختارات من في . المقتطف . مج ٩٩ ( ١٩٤١ م ) . ص ٣٨٥ - ٣٩٠ و ٤٩٧ - ٥٠٤
- مخلص ، عبد الله . محنة الأسة في الرسالة . - ص ٦ ، ع ٢٤٤ ( ٥ محرم ١٣٥٧ هـ / ٧ مارس ١٩٣٨ م ) . ص ٣٧٨ - ٣٨٠
- السيدي ، عبد المعطي . الأسة في كانت قتل حصارة الحاضرة وندوة الصحراء . - العربي . - ع ٢٤ ( ١٣٨ هـ / ١٩٦٦ م ) . ص ١٠٩ - ١١١ .
- مصطفى . هبة عبد اللطيف . في زيادة وأدب الصالونات المهل . - ص ٥١ ، ع ٤٧٣ ( محرم ١٤١٠ هـ / أغسطس ١٩٧٩ م ) . - ص ١٥٨ - ١٦١ .
- ع ٤٧٤ ( صفر ١٤١٠ هـ / ١٩٨٩ م ) . - ص ١٨٩ - ١٩٢ .
- ع ٤٧٦ ( جمادى الأولى ١٤١٠ هـ / ديسمبر ١٩٨٩ م ) . - ص ١٦٨ - ١٧١
- مطران ، خليل . في : شعر - الرسالة . ص ٩ ، ع ٤٤١ ( ٢٦ ذو القعدة ١٣٦٠ هـ / ١٥ ديسمبر ١٩٤١ م ) . ص ١٥٢٥ .

من الريحاني إلى مي - صوت المرأة ( أيلول ١٩٤٨ م ) .

مي : حبانها وصالونها وأدبها - ( القاهرة ) : دار ومطابع

المستقبل ، ( ١٩٩٠ م ) - ص ٨٧

مي في فريكة الريحاني - صوت المرأة ( كانون الأول ١٩٤٩ م )

الناعوري ، عيسى - بين المد والجزر في زيادة - المجلة العربية

للثقافة - ع ٥ ( ٩ / ١٩٨٣ م ) - ص ١٢٣ - ١٣٠

هذه آخر رسالة كتبها مي إلى الريحاني . صديقي العزيز الأستاذ

الريحاني صوت المرأة ( كانون الأول ١٩٤٩ م ) .

وحيد ، علاء الدين ، مي رنده ، والشاعرة الهلالية وردة اليارجي ،

- الشعر - ص ١٢ ع ٤٣ ( يوليو ١٩٨٦ م ) ص ٨٠ - ٨٩ .

وفاة الأتسة ( مي ) - الرسالة - ص ٩ ، ع ٤٣٤ ( ٧ شوال

١٣٦٠ هـ / ٢٧ أكتوبر ١٩٤١ م ) - ص ١٢٣ .

وهذه رسالة من الريحاني إلى مي - أيتها العزيزة مي صوت

المرأة ( كانون الأول ١٩٤٩ م ) .

يوم مي - الرسالة - ص ٩ ، ع ٤٤٠ ( ١٩ ذو القعدة ١٣٦٠ هـ /

ديسمبر ١٩٤١ م ) - ص ١٤٩٨ .



# فلسفة المجاز

## فلسفة المجاز: بين البلاغة العربية والفكر الحديث

للدكتور لطفي عبد البديع

ط ٢ ١٤٠٦ هـ - ١٩٨٦ م

في هذا الكتاب ، يرى المؤلف أن كونه اللغة من حيث كونها صالحة إنسانية ، بل لعلها أن تكون سرّاً من سر . **المختصر**

يجي هذا الكتاب ضمن تصور مقامي غيبي للفكر أعيدت خلال رؤيته للوجود الإنساني من خلال رؤيته لإحسان القديم يتكون . وهي رؤيته لغويته ثم تكن لتفهم بين لمس الإنساني وهذه الموجودات باعتبارها وحماً لها . إذ الجمع بين يتطور من خلال إطلاق العلامة اللغوية ، التي هي . منتجة مجسماها والتي تصبغ فيها الحدود اللغوية المعيارية ، إذ لا حقيقة ولا مجاز مطلقاً . بل وجود حسي لا يتحقق له قيمة إلا من خلال سحر الكلام

و « فلسفة المجاز » يتطرق من تصور يرمي مفكر المجاز من أصلها ، إذ يرى أنها راسب من راسب النظر العقلية المنطقية التي تجري - الوجود وتبشر اللغة ، ضمن سياق يفصل اللغة عن الحياة ، ويرى إلى اللغة والحياة لا يوصفهما أصلاً وحقاً ، ولكن يوصفهما أمرين منفصلين ، يحول اللغة عنده إلى يشة هامدة تناوشها مباحث البلاغيين ، فتتأثر إلى وصف غريب عن حقيقة اللغة وأساسها . حقيقة من جانب لها الأولوية والأسبقية مرتبطه بالأسلمات المنطقية الخافتة ، وسجاز من جانب ، يعني مرسوماً حتى سابقة يمثلها الرصع اللغوي .

**مكتبة**

**علامات النفسية**

**المتابعات :**

**خالد آل جعفر**

نظرية الأجناس الأدبية  
النادي الأدبي الثقافي بجدة  
الطبعة الأولى ، ١٩٩٤  
تأليف

« كارل فبتور » « وولف فيترستميل »

« روبرت شولس » « هانس روبرت ياكس »

« جان ماري شامفر »

تعميم : الدكتور عبد العزيز شهيل

مراجعة : الدكتور حمادي صمود

إن البحث عن نمطية للنص المتشكل كتابياً ، أصحى مداراً مهماً في الدراسات النقدية المعاصرة ، على أن هذه الإشكالية كانت مشار إليها من قبل أيضاً ، فلاحظ ( ١٩٥٥هـ ) بقى طويلاً في كتاب البيان والتبيين ليشرح موضوعات الخطابة وتقنياتها ، أهم المبرزين فيها ، بالإضافة إلى رصد لمدح متعدد تعطي الاتجاهات واتجاهات المختلفة فيها ، فضلاً عن عبايته يرصد الأحيار والواد ، وعن القصص والقصص يكتب أيضاً موضوعاً حدود هذه ( الصفة ) كما كان يهتم بالشعر والخرافات في كتابه الحيوان أو في كتبه الأخرى . وتتواصل اهتمامات النقد القديم بهذه الإشكالية لتصل إلى ابن وهب الكاتب ( القرن الرابع الهجري ) فيناقشها من حيث الألفاظ التي تتشكل فيها النصوص ، وعلى أساس وظائفها ، يقول في البرهان في وجوه البيان ( ص ١٦٠ ) . « أعلم أن سائر العبارة في لسان العرب ، أما أن يكون منظوماً ، أو منشوراً . المنظوم هو الشعر ، والمنشور هو الكلام فالشعر ينقسم أقساماً منها القصيد . وأما المنشور فليس يخلو من أن يكون خطابة أو رسالة أو احتجاجاً أو حديثاً ، وتكفل واحد من هذه الوجوه موضوع يستعمل فيه » .

وكذلك وقف عدد غير قليل من علماء السلف العرب مناقشاً وجوه الإشكالية من جانب آخر يتمثل في رصد أشكال الكتابة ( الرسائل ، التوقيعات ، الخطابه ، المقامات ، الحكايات ) كما يبين هذا أبو القاسم الكلاعي في إحكام صنعة الكلام في فنون النثر ومذهبه في الشرق والأندلس ، ( ص ١٠٢ ، ١٠٣ ) .

وكان أرسطو يصنف المكتوب إلى ثالوث عُرف به هو : ( الشعر - الملحمة - الدراما ) ، فيما كان يطرّز هذا التصنيف قسم من التقاد المعاصرين واجداً له الموسوعات النظرية والقرائن الواقعية ، فيما رقص القسم الآخر هذه القسمة ومنهم من جرد ، بل أن كروتشه كان يعلن موت الأجناس ليحل محلها ظاهرة « هيري ميتشو » الأثر الكلي الذي يحوي الأجناس جميعها ويحارلها ليسجاوزها ويسالي عليها

وعلى هذا فمشكلة الأجناس الأدبية تمجزل حضورها في الإشكالية المنهجية كما أنها مكتسبة فاعليتها من وجود عدة ، منها طبيعة المصطلح وحدوده ، واستدلالاته ومن ثم الاتجاهات النقدية التي يستحضره أداة في فهم طبيعتها والكيفية التي معثرت المصطلح بها في خدمة أغراضها . كما أن الاتجاهات المعاصرة الأخرى الفكرية والعلمية والاجتماعية كانت تعالج قضية الجنس لا من حيث كونه نصاً أدبياً معروفاً ، بل من حيث علاقته بالبيئة التي ينشأ فيها والإستجابات التي يحدثها شئء سبق كتابي جديد ، وعلى علاقته بالنصوص الأخرى في سياقاته وأقتراباته .

ومن خصم هذه الاهتمامات يأتي هذا الكتاب ليثير جوانب مهمة من هذه الاهتمامات ، ولأنها إهتمامات كان لابد أن تتباين وأن تكثر الرؤى التي تشكل إستنتاجات مرصد الجنس الأدبي المعين ، ولعل قيمة هذا الكتاب تنبع بدماً من التنوع اثر الذي أوصحته خمسة أقلام تنتمي إلى بيئات ثقافية مختلفة ، كما أنها تستعرق - أي هذه البحوث الفترة الواقعة من عام ١٩٣١ حتى ١٩٨٢ .

فالمقال الأول الذي كتبه الألماني كارل فيثور سنة ١٩٣١ بعنوان (تاريخ الأجناس الأدبية) ، فيه دراسة للمفهوم الإصطلاحي للجنس إذ يقرّ مؤلف أن غياب التصنيف الدقيق كان يقود إلى ظهور ساقص بئى في تعريف الجنس : فإذا تكون الملحمة والمأساة والشعر الغنائي أجناساً كبرى ، فإنّ الأقصوصة والمهابة والقصيد الغنائي تدعى أجناساً أيضاً وعلى ذلك فالجنس يضمّ صريين مختلفين .

ويرغب المؤلف في تيويم الأجناس أن يعتمد التفسيرات التي جاءت بها العلوم الطبيعية ( جنس - نوع ) ، حيث يكون الجنس وحدة كبرى ، هي حين يعرف النوع بأنه كيان فرعي ، ومن ها فهي حين يطلق على الشعر الغنائي ( جنساً ) - فإن ( الأشودة و السونيّة والأهزوجة والقصيد الغنائي ) تكون أنواعاً

ويرجع الأهميه الحقيقية لهذا المقال إلى ما يشيره المؤلف في جذوى دراسة تاريخ الأجناس الأدبية من حيث الاهتمامات التي تضطلع بها ، ومن حيث المسهج الذي تتحرك فيه امعالات التي كانت تعرض لتاريخ الجنس الأدبي : فيرى المؤلف أنّ إشكاليه المسهجيّه هي التي كانت تسمّ جلّ المكتوب عن التاريخ للجنس الأدبي ، ويجمل هذه المسهجيّة مجموعة من الأمثله التي كانت تصادف هؤلاء المؤرّجين ، وهي :

- ١ - ممّ يتكوّن الجنس الأدبي ؟
- ٢ - ما هي العاصر التي تشكل أسسه ؟
- ٣ - ما هي خاصيّة الجنس الأدبي بالنسبة إلى مجموع الظواهر الجمالية ؟

ففي حين يرى مولر أنّ الشكل هو الذي يحدّد طبيعة الجنس ، فإنّ مؤلف يتساءل عن الدلالة التي تعني « الشكل » فهل هي التشكيل الخارجي أم هي الشكل الداخلي الذي يبيّن عليه الأثر الإبداعي ؟

رياني المقال الثاني في الكتاب : ( أدب العصور الوسطى ونظريّة

الأجناس ) وتاريخها في العصر الوسيط مع ظهور الأدب الشعبي الذي لا يمكن تحديد تاريخ نشأة أجناسه الجديدة لأن منطري هذا العصر كانوا يعدّون قيمة الأثر الأدبي من خلال الأساليب بعيداً عن اهتمامهم بقوانين الجنس

ويرى ياروس أن تبين الجنس الأدبي هما لا ينم عن طريق كشف المميزات الشكلية والخصائص المصنوية ، بل إنّ ما ينظم المظهر الخاص أو البنية المستقلة لجنس أدبي ، يظهر في مجموعة من الخصائص ولفرائق التي يهيمن بعضها فيمكن وصفه صمى وظيفته بإعتباره مؤشراً لنظم ما ومن الوسيلة التي تسمح بملاحظة الاختلافات المكوّنة للأجناس ، تمثل في تجربة الإبدال ، ولذلك فلا يمكن إدراك إحتلاف البنية بين حكايات الجنيات والأقصوصة من خلال الموازنة بين اللاواقعية والبومية ، ومن خلال (العجائبي ) الذي يبدو طبعياً في إحدى حكايات الجنيات وبين (الحارق) كما أن الفرق بين الأجناس يمكن أن يظهر عند الدلالة التي تظهر بها الشخصية نفسها في نصين ( لنضع الأمثلة في حكاية ما إلى جانب أميرة في أقصوصة ، وعمدها يدرك الفرق بين الجنسين )

أما المدخل الذي يشبه المقال الثالث « صيغ التخجيل » لروبرت شولس ، ١٩٧٤ ، فهو ما يصطلح المؤلف على تسميته بـ ( إثنائية التخجيل ) حيث أن أدب الخيال لا يعمل بنفس الشكل الذي تعمل به - في الواقع - بعض الأبنية الكلامية الأخرى التي ليست أبداً محاكاة ولا خيال ، وهذا يعني أن المؤلف يعمل على إقامة إثنائية تقتضي أن الخيال يدرك على أنه جنس على حدة له خصائصه الذاتية وقصاياه الخاصة وإمكاناته الفنية

ويؤسس شولس نظريته الصعبة على فكرة أن كلّ الآثار التخيلية قابلة للاختزال في ثلاث نيرات جوهرية تتألف بين عالم التخجيل وعالم التجربة ، وهي ( أنشودة عاطفية ، حكاية ، أهجية ) ، فإذا كانت

الحكاية تعرض قصصاً من الاشكال التخيلية التي يكون مجالها تصوير أحداث حقيقية وأشخاص حقيقيين ( الصحافة ، التراجم ، الترجمة الذاتية ) ، فالرواية الهجائية واقعة بين الحكاية والأهجية ، والرواية الرومانسية بين الحكاية والأشودة العاطفية ويمكن تجربته الرواية الهجائية إلى تكدية وهزل ، ويمكن تقسيم الرواية الرومانسية إلى مأساة وعاطفة

ويقوم وولف ديسر مستحيل بمناقشة مادهاذهب إليه شولس في المقال السابق ، ويكتب المؤلف « المظاهر الإجتماعية للبلي » ، ١٩٧٩ - واصفاً صيفاً محدداً للجنس والتي لا يمكن تجديدها من غير الوقوف على تجربة القارئ من خلال كشف المواقف التي تبنى عليها ، والنص لا يكتسب صفته إلا عندما يحصل على قانون إحاسي يقره من الواقع ، إذ يستحيل تصور النص يمرر عن علاقته الحميمة بالحياة ، وهذا يعني أن الوظيفة الإستيمولوجية لا يمكن إدراكها بغير قاعدة توظيف صيغي .

إلا أن ما يطرأه المقال الأخير في الكتاب يبدو مهماً في طرحة الجديد لمشكلة الاحساس الادبي ، « من النص إلى الجنس » لشافر ، ١٩٨٣ يعرض للقضية من باب علاقة النصوص بالاجناس ، والبحث كذلك عن العلاقة التي تربط نصاً معنياً بجنسه ، ويرى المؤلف أن الجنس يكامله ينهي إنطلاقاً من « إسقاط إرجاعي » فهي النصوص المتناولة قرادي ، يتم عزل العناصر التي تتصل بالروح الهرمانية التي كانت رائجة سنة ٥٠٠ ب . م وإن هذه العناصر لا تمثل طبقة من المشكلات النصية بين مختلف الآثار ، بل تتعالى واحداً إثر الآخر بهذه الروح المعترضة. إن ما يهني هكذا هو جنس خيالي صرف ، هو في الواقع نص مثالي ليست كل النصوص الحقيقية - اختيارياً - سوى أصداء تتفاوت بهذا عنه ، بحيث يكون الجنس - لاجنس النصوص ولا جنس مادة هذه النصوص - وإن هو جنس بعض العناصر النصونية .

# النظرية الأدبية المعاصرة

تأليف : واهمن سسلدن

ترجمة : الدكتور جابر عصفور

الهيئة العامة لقصور الثقافة ( اتفاق الترجمة )

القاهرة : ١٩٩٥

إن المسجلات التي شهدها الدرس النقدي المعاصر شكلت مجالات متنوعة صارت تتحد مع بعضها مكونة إطاراً معرفياً جديداً عرف به ( النظرية الأدبية ) ، على أن النظرية تختلف عن النقد الأدبي ، فهي حين يعني الأخير في البحث عن مكونات النص ومن ثم إصدار حكم عليها؛ فإن النظرية الأدبية لا يحد بالأعمال الأدبية المفردة إلا عندما تريد أن تبين اتجاهها نقدياً ، وإنما تهتم النظرية بالمبادئ التي تحكم مواقف النقاد من الأعمال الأدبية المفردة ، ولأن هذه المبادئ بحسب من منظر لآخر ، فإن ما يفرق بين اتجاه نقدي وآخر هو درجة التركيز على الجاسب الذي تقوم النظرية النقدية عليه ، سواء كان هذا الجاسب المرسل ( المؤلف ) ، أم الرسالة ( العمل الأدبي ) أم المتلقي ( القارئ ) وذلك حسب النموذج الاتصالي الذي اقترحه جاكسون .

على أن الاتجاهات التي تطوي عليها النظرية الأدبية المعاصرة تتباين بين إنسانية وألسنه وایدیولوجیة ونسویة وهرمیونتا طبقیة ولعل هذه الاتجاهات تجسم المشأ الذي ترعرعت فيه هذه النظرية حتى إستوت جهاراً معرفياً ، وهي إذن علم غربي ، وإن ما نشهده هذه الأيام في الساحة العربیة من إسهامات ثرة لبعض علمائنا في هذه المجالات، إنما یجعلنا متفائلین فی شكل نظریة أدبیة عربیة علی الرغم من إدراك أن هذه الإسهامات بدت مستفیضة إستفادة ملحوظة من هذه النقود الغربیة.



إن هذا الكتاب الذي أعده مؤلفه دليلاً للنظريات الأدبية المعاصرة، يقدم مدخلاً نظرياً مهماً يقوم على تقويض مفهوم القراءة بوصفها نشاطاً بريئاً ، وقيام مسألة تشدد البحث عن تركيب المعنى في النص أو حضور لايدولوجيا في النتاج الفني والمؤلف في المدخل بمنحدر في تصحيحه النظريات المعاصرة على منهج جاكوبسون ، غير أنه لم يعرض النظريات النقدية الحديثة جميعها ، فتقد الأسطورة لم يكن إنجهاها يارزاً مشيراً لتحدي في المسلمات التي أثارها النظريات الأخرى .

### وبعرض المؤلف للاتجاهات الآتية :

أ : النزعة الشكلية الروسية . يدرس المؤلف فيها علاقة النقد الجديد بها ، والنقد الجديد بشبه الشكلية الروسية في السعي إلى استكشاف الخصوصية لأدبها للنصوص ، وكلا السعيين من النقد يرفض الرعة الروحانية المترهلة التي غلبت على النظرية الأدبية الرومانسية في أواخر أيامها ، ويفصلان اتحاد موقف تجويبي وتفصيلي في القراءة ولكن الشكليين الروس كانوا أكثر اهتماماً بإجابات منهجية وأكثر انشغالا بوصف أساس عملي بنظرية الأدب مما اعدد الجدد ، فقد جمعوا إلى الاهتمام بالتنظيم اللغوي المتصور للنصوص تأكيداً للاتصال بين المعنى الأدبي والتصورات العقلية المنطقية ، كما أن الشكليين الروس لم يحلوا على الشكل الجمالي الدلالة الأخلاقية الثقافية التي حلها عليه النقاد الجدد ثم درس المؤلف التطور التاريخي للشكلية الروسية ليصل إلى نظريات باحتي وأطروحات جاكوبسون و تيمانوف وأعمال موكاروفسكي التي يعدها متجاوزة للشكلية الخالصة التي طرحها شكوفسكي وتوما شفسكي وابتهاوم تلك الاهتمامات التي يراها المؤلف إرهاسات مهدت ظهور النقد الماركسي .

وبعرض المؤلف في الفصل الثاني للنظريات الماركسية فيذهب مع

جيسون، بأن النوع الوحيد من الماركسية الذي يمكن أن يكون له تأثير على المؤلف في العالم بعد الصناعي للرأسمالية الاحتكارية هو تلك الماركسية التي تكشف المحاور الكبرى لطبقة هيجل، أي العلاقة بين الجبر والكل، والتضاد بين العيني والمجرد، ومفهوم الوحدة الشاملة وجدل المظهر والجوهر والتفاعل بين الذات والموضوع، فليس هناك من منظور العنكر الجدلي - موضوعات ثابتة غير متغيرة، بل إن الموضوع الواحد يرتبط ارتباطاً لا ينفصم.

وبعد المؤلف الكتابات الاقتصادية لكارل ماركس من الكتابات البنيوية، ويرى أن الأساس النهائي للنظريات عند الماركسية هو الوجود المادي التاريخي للمجتمعات الإنسانية، أما هو عند البنيوية فهو طبيعة اللغة، وإذا كانت النظريات الماركسية تدور حول التعبيرات التاريخية وأوجه الصراع التي نشأ في المجتمع، وتظهر ظهوراً غير مباشر في شكل أدبي، فإن البنيوية تدرس المعامل الداخلية لأنسب معضلة عن وجودها التاريخي.

ومن هذا يعرض المؤلف في الفصل الثالث للنظريات البنيوية التي صادرت المؤلف وأعلنت مرعتها المضادة للاتجاه الإنساني في النقد الأدبي الذي يجعل من الذات مصدر المعنى الأدبي وأصله.

أما لنظرية البنيوية للفن فإنها تنطلق من التناقضات التي تصل الأدب باللغة، بالمعنى الذي يجعل من النحو (قواعد بناء الجملة) النموذج الأساسي لقواعد النص، حين يتحدث تودوروف وغيره عن نحو للنص فإنهم يبدأون من التركيب الأولي للجملة نفسها من حيث إنقسامها إلى مستند ومستند إليه وكذلك ذهب بروب إلى عدد الشخصيات العظيمة (البطل، الشرير) مستنداً في الجملة، والأحداث العظيمة مستنداً إليه، ووجد وظائف للمحك في الحكاية حيث تعني هذه الوظائف الوحدات

اللغوية الأساسية للنص وعددها لديه إحدى وثلاثون وظيفة ، وحمل كلود ليفي شتراوس أسطورة أوديب وفق السدوج اللغوي فالوحدات الصغرى في الأسطورة هي ميثيمات التي تمثل الفوبيسات والمورفيسات في علم اللغة

لكن الفصل الرابع يقف على حدود نظريات ما بعد الينبويه ، فيخالف فيه المؤلف ما يذهب إليه بعض النقاد الذين يعتقدون أن ما بعد الينبويه تمثل تطوراً لجوانب متضمنة في الينبويه ، إذ يرى أن اهتمامات الينبويه بعالم العلامات التي يصنعها الإنسان كان مشار سحرية نقاد ما بعد الينبويه الذين يراهم المؤلف بيبورون اكتشفوا فجأة خطأ منهجهم .

ويحيل المؤلف الحركة المصادة هذه الى نظرية سوسير اللغوية التي رأت أن لا وجود لعلة ضرورية بين الدال والدلول كما يمثلها بارت في مرحله ما بعد الينبويه هو رفضه النظرة السببية التي رأت أن المؤلف أصل النص ومصدر معناه والسلطة الوحيدة للتفسير . أما أهم إنجاز (الكريستيفيا ، في دراسة المعنى ، الأدبي ، فهو كتابها عن ثورة اللغة الشعرية ، حيث تنطلق من منظور مكري مختلف عن منظور بارت ، إذ تعتمد على التحليل النفسي لاستكشاف العملية التي لا تكف فيها العناصر ( اللاعقلية ) و ( متغايرة الخواص ) عن تهديد العناصر المنتظمة والمقبولة عقلياً ومن ثم يأتي ( لاكان ) ليمير بين الخيالي والرمزي منظاراً في هذا كريستيفيا التي ميزت بين السيمبويقي والرمزي : فالخيالي لدى لاكان حالة لانطوي على تمييز واضح بين الذات والموضوع ولا يوجد فيها أنا مركزية تفصل الموضوع عن الذات . وينظر ( ديريديا ) إلى الازدواج بين الكتاب والكلام مثلاً على ما يسميه بـ ( التراث القهري ) فللكلام عربة الحضور الكامل في مقابل المرتبة الثانوية التي تحتلها الكتابة التي تهدد ما ديتها بتعكر نقاء الكلام .

أما فوكو فإنه لا يختلف عن غيره من مفكري ما بعد البنيوية في النظر إلى الخطاب بوصفه نشاطاً إنسانياً مركزياً ، ولكنه لا يراه عاصماً كويجا ، أو يحراً هائلاً من الدلالة فهو يهتم بالبعد التاريخي من الدلالة في التعبير الخطابي .

ويتجاوز الفصل الخامس مع النظريات المتجهة إلى القارئ ، فهذا النقد يرى أن معنى النص لا يتشكل بذاته فقط فلابد من عمل القارئ في المادة النصية لينتج معنى . يذهب مولفجانج أيرر إلى أن المصوص الأدبية تحتوي دائماً على « فراغات » لاجلئها إلا القارئ ويشأ الفراغ بين مقطعي نص بسبب عدم تحديد العلاقة بينهما . وتتفتح الفيتوميتولوجيا على الدور المركزي للقارئ في تحديد معنى النص . كما يذهب جوناثان كولر إلى أن أية نظرية في القراءة لا بد لها من أن تكشف عن العمليات التفسيرية التي يستخدمها القراء .

ويوضح الفصل الأخير من الكتاب مظاهر النظرية النسوية في النقد ، والتي ترى وجوب حضور خطاب أنثوي لا يمكن تقبيده فكرياً بسببته إلى تراث نظري معترف به . لا أن مؤلف يرى في ناقدات الحركة النسائية إيجابيهن إلى أنماط نظرية ما بعد البنيوية عند لاكن ودريدا ، لأن هذه الأنماط ترفض الجزم بسلطة أو حقيقة مذكورة . ولقد قدمت نظريات التحليل النفسي عن المحركات العريية عوناً خاصاً إلى ناقدات الحركة النسوية في محاولهن الكشف عن ما تضمنه بعض الكتابات النسائية من مقاومة مدعرة للقيم الأدبية الرجالية السائدة .

ويتميز هذا الكتاب بأسلوبه التعليمي وبالاختصار ، لكن فيه وعياً نقدياً وسم عرض المؤلف لهذه الاتجاهات النظرية فلا يراه متحمساً لأي اتجاه يوصحه .

# نظرية التلقي : مقدمة نقدية

تأليف روبرت هوب

ترجمة : الدكتور عزالدين إسماعيل

النادي الأدبي الثقافي بجدة

الطبعة الأولى ، ١٩٩٤

كان تعدد المدارس النقدية فاتحاً باب مباحث البحث على مصراعيه فحيث تنبش الأدوات المعرفية في كشفها عن حجابات الابداع الفني ، فإن حدود المهج تعيب ويظل **سواس الاكثرب** خفيم والفاعل يهيم على أذهان المستعدين في حفر الأدب فكلمة سرع مظهر لاحق ، كان لابد أن يستلهم سلفه مسبقاً من تأصيلاته ومخلفاتها نبرة ، و مناقضاً لها نارة أخرى ، غير أن هذا السافر لم يكن ليبت عن حدوده التي شأ فيها ، والهبوية في القدر الذي تحتلف فيه مع الماركسية ، فإنها تسلم مدلولاتها وطرقاتها في الكشف عن المصامير والآليات ، ومثلها الأسلوبية في علاقتها مع حلقة براغ وأصافات سوسير واللاحقين . فالسارح المعرفية تتعدى بين اجتماعيه وفكرية وأدبية وإنسانية ، بيد أن هذا التعدد لم يكن يُصنّف النقود في حقول معزول يعصها عن بعض ، بل أن تزاوجاً مشيراً يساهم في بلورة مهج جديد ، فما يشأ هي الفكر سرعان ما يجد له حضوراً مؤثراً في الأدب وما يظهر في الفن نروعاً يتسرّب في النظرية النقدية مترعاً.

لكن المشير حقاً في هذه الاتجاهات أو تلك الايديولوجيات أنبأها حول مركز تتماثل إليه مواصفاتها متحدة صفة (نظرية) لتجتمع هذه

النظريات أحياناً منهايشة فيما يعرف هذه الأيام بـ « نظرية النقد » حيث تقدم هذه النظرية موقعاً من الحياة التي تعدّ حسب منظريها نصاً كبيراً وإذا ما أريد فهمه ، فإنه يجب تلامح هذه النظريات مجتمعة

وتظهر ( نظرية التلقي ) في مفهومها الأثاني في هذا الكتاب إذ يطرأ هولب في نشأتها والعوامل التي ساعدت على تبلورها حقلاً معرفياً ، لكنه قبل هذا يقوم بدراسة مصطلح التلقي ليصح يديه بعد ذلك على حدود له « نظرية التلقي تشير إجمالاً إلى تحوّل عام من الانحصام بالمؤلف والعمل إلى النص والقارئ ، غير أن هذا الانحصام يختلف عن اهتمامات النقاد الأمريكيين المعاصرين في ما صاغوه عن رؤيتهم لفكرة القارئ / الاستجابة ، إذ لم تتفاعل المدرستان الألمانية والأمريكية . هذا لذلك على حد رعم لمؤلف أن السمائل بينهما في تطور النقدي العام سطحي وتجريدي

نظرية التلقي التي راحت في تسبباتها هذا المرون كانت تهدي بالتطورات الاجتماعية وتفكرية وأدبية ابي شهادتها ثانياً العربية وقتذاك ، ويرجع موقف ظروف النشأة إلى الأزمه المنهجية في الدراسات في التسببات مما بدأ اهتماماً لدى بعض النقاد في إيجاد نموذج فكري جديد يخلع الماذج المتعاقبة التي استعندت أعراضها مع مضي الزمن.

فكان يابوس - أحد منظري التلقي - يكتب دراسته ( التفسير في نموذج الثقافة الأدبية » ليبين عيب الماركسيّة القائم على الإجراءات الآلية ، وكذلك كساد البسيويه التي لم تنبئ وصعاً نموذجياً . مقترحاً ( نظرية التلقي ) لتكون نموذجاً جديداً لما يراه ( نموذجاً ) يابوس والدين تلوه .

بشرح هولب بعد ذلك الإجراءات الجديدة التي أصابها نظرية التلقي لدراسة الأدب والنقد ، فهي تدرس الأدب الإعلامي والأدب الشعبي اللذين أستبعدا عن مجال الدراسة ، كما أن مصداقية النظرية

يمكنها أن تتأكد في الاهتمام الأدبية في المسرح والرواية التي باتت تؤكد دور القارئ في شجاعتها .

على أن مصادر ( نظرية التلقي ) ، على الرغم من وجودها في التراث البلاغي العام الذي بين دور الاتصال الشفاهي والكتابي على المسمع أو القارئ . وفي « فن الشعر » لدى أرسطو ، فإن إرهافات الستينيات في ألمانيا ، هي التي أظهرت ( نظرية التلقي ) ، ويحدد المؤلف هذه المصادر المؤثرة في النظرية ، وهي :

أ - الشكلاية الروسية : فقد رصد الإهتمامات المشتركة بين « نظرية التلقي » و ( نظرية الشكلايين ) ، وهي التفرع في التصورات الأدبية بفعل الأداة الفنية ، والوقوف على سيرة الكاتب لما شكله من دور مهم في فهم المتلقي . ودراسة دور الاحيال المتخيلة لشم تحديد الإبداعات الجديدة وإحلالها عند النعمت القديمة . ومن هذه الإهتمامات أيضاً هي دراسة الخاصية السوعية والخاصية الوظيفية فلاذ ودورها في تفسير ما يطرأ من تعبير في قواعد الادب وفي الاتجاه النقدي على السواء .

ب - بنسوية براغ : يتجسد المؤلف في بيان تلاقيها مع نظرية التلقي ، إلى واحد من منظريها هو ( جان موكاروفسكي ) الذي فهم العمل الفني رسالة كما هو موضوع جمالي ، وهذه الرسالة تنجح ضرورة إلى مجموعة متلقين عليهم فهم مكان الإبداع الجمالي ، ولهذا جاء موكاروفسكي بـ ( سوسيولوجيا الفن ) إذ إن المتلقي نتج للعلاقات الاجتماعية المتغيرة . على أن نظرية التلقي لدى بنسوي براغ كان أكثر رسوخاً على يد تلميذ موكاروفسكي وهو موديشكا

جـ - هوارية إنغاردن : تعهم فلسفة الظاهرية العمل الإبداعي غير مستقل بذاته ولا نهائي ، فهو أي الإبداع يتشكل في بنية مؤطرة تحتاج احراء منها على الإيهام المتوالد عن فجوات داخل العمل يسبحي على

القارئ أن يملأها : أي أن العمل الإبداعي بحاجة دائمة إلى القارئ المتلقي الذي عليه أن يعمل حياله دائما حتى يتسنى له فهم العملية الإبداعية ومن هذا الفهم يمكن أن تلتقي الفلسفة الظاهرية مع نظرية التلقي .

د - هرميوطيقا جادامر : يعدّ رفظ جادامر للمنهج العلمي وتبنيه النشاط التفسيري ( الهرميوطيقي ) الذي يعي الطابع التاريخي العملي وعلاقته بأفق الفهم ، ثم دراسة لوقبئال علاقة العمل الفني بالمتلقي من الجانب الاجتماعي النفسي ، ومن بعدهما جوليان هيرش الذي أكد على الآثار التي يحدثها العمل الفني على جمهور المتلقين ، وكذلك شوكنج الذي ركز على دراسة سوسيولوجيا الذوق . كلّ هذا يعدّ من الإرهاصات المهمة التي ساهمت في نظرية التلقي .

هـ - سوسيولوجيا الأدب : كان اهتمام الإرهاصات المتقدمة لنظرية التلقي تعني في الحيات الفلسفي لكنر هانز روبرت ياوس جاء إلى المناقشة المنهجية من باب تاريخ الأدب ، مبيّناً في هذه الجوانب التي أختت عليه بإيجاد بديل منهجي للمدارس الشائعة لما منصفه من حائل كانت تقع فيه عند مناقشتها العمل الإبداعي ، فالمنهج الوصفي يعالج التناجات الأدبية بوصفها أسباباً مؤكدة ، والشكلاييون متعلقون بجماليات ( الفن للفن ) كما أن نظرية الانعكاس عند الماركسي لوكاتش وجولدمان تحمل بعضها في رحمها . أما المنهج الذي يراه ياوس ملائماً فهو الذي يجمع بين مزايا الماركسية والشكلائية ، أي يحقق المطلب الماركسي في الوسائط التاريخية ويحتفظ في الوقت ذاته بشار الإدراك الجمالي .

ثم يأتي إيزر رهيل ياوس ليسأل عن الكيفية التي يكون فيها للنص معنى لدى القارئ ويريد به المعنى الشاسي . عن عملية التفاعل بين القارئ والنص فيجد ذلك في ما يصطلح إيزر على تسميته بـ ( القارئ النضمي ) الذي يمثل بنية نصية تتطلع إلى حضور قارئ ما لتقيم جسراً



بيمه وبين النص ، وكذلك مصطلح ( المواضع ) وهي المنطقة التي يلتقي فيها العاري بالنص في عملية التواصل

ثم يستعرض المؤلف ما قدمه تلاميذ مدرسة كونستانس من إسهام في صياغة نظرية التلقي .

هذه هي الجواب العامة التي يشير بها المؤلف ليُزج « نظرية التلقي » ، ولا شك أن أهمية هذا الكتاب أنه يوفر مدحلاً جديداً في فهم العملية الإبداعية في العد المعاصر ولعله يكشف الجوانب التي لم تسطع الاتجاهات النظرية السابقة أن تحللها وتقف على مكوناتها ودلالاتها المعرفية والمضمومية .

كما أن أهمية هذا الكتاب تكمن في أنه يفتح لأذهان ويوجهها في إمكانية رصد الرؤى والأفكار التي **مكنها** أن تنظم حول نشاط التلقي الأدبي أو الفني في الفكر النقدي العربي . يساهم في تطوير النظرية النقدية العامة

# الموقف من القص في تراثنا النقدي

تأليف : الدكتورة ألفت كمال الروبي

مركز البحوث العربية

القاهرة : ١٩٩٥

ما زالت قضية الجنس الأدبي غير محسومة في القصص النقدي، فالانجهاات المختلفة التي تعامل مع النصوص لإستكشاف هويتها الكنيئة لم تستقر هي الأخرى وبذا كل اتجاه جديد مظهراً عيوب وتناقضات الانجهاات لسابقه له . ففي حين يعمد بعضها الخصائص الشكلية أو المصموية فإن البعض الآخر رُي به الأبدال دليلاً على حدود الجنس الأدبي فيما ذهب آخرون إلى تخييل فيصلاً بين انجهاات الأجناس المختلفة . هذا في الأدب لدى العرب مثله هو في الفكر والعن والاجتماع

أما القضية لدى النقاد العرب القدامى فقد كانت هي الأخرى مثار اهتمامات متباينة في البحث عن الحدود الفاصلة بين الخطابة والمثل والحادثة التاريخية والتوقيعات

هذا الكتاب يعرض لموقف النقد القديم من القص ، لكنه يستأد مقدمة مهمة عن وضع ( القصة ) في النقد الحديث ، فبعد أن ترصد المؤلفة التردد والاستعجاب الذي ظهرت به القصص الحديثة ترى أن السبب لا يعود إلى التفسير الإجماعي المبسط الذي علل هذه الظاهرة بمسيرة الكاتب للمدرسات والعادات التي تسود به بحثه ، وإلى يرجع إلى التقاليد الأدبية الموروثة التي قسك بها المحققون في العصر الحديث ، وجهدوا في

تثبيتها، فقد كانت مستبعدة الأشكال القصصية من ساحة الأدب المقدر. ورغم أن أشكالاً متنوعة من النص عمرت واستمرت منذ القدم في المجتمعات العربية، فإن نقاد الأدب العربي القدماء، أهملوا هذا الإنتاج القصصي، وما اضطروا إلى التعرض له من إنتاج قصصي إما استغفروه من إغتهار الأدبي أو وصعوه على هامش «المتن» الأدبي الذي يعتقد به أو يرجع إليه.

ومن هذه النقطة تبدأ المؤلفة دراستها وتبنيها أيضاً بدراسة موقف النقد القدامى من القصة، على الرغم من أنها تشير بدءاً إلى أن إغفال هؤلاء النقاد لقضية القصة واهتمامهم بالشعر كان يشكل موقفاً منهم لمناهضة الأشكال القصصية.

على أن الدراسة لا تعني بدراسة أشكال لقصة، وإنما تذهب إلى تقصي مواقف القدامى من **لقصة على الرغم من محدودية هذه المواقف**، هذه المحدودية التي رافقت المؤلفة ذات معنى، إذ أن لفجوات الصامنة تعبر عن موقف من القصة صعباً كما تعبر عنه المواقف المكتوبة.

تنظم هذه الدراسة في ثلاثة فصول. يهتم الأول منها بتصوير النقاد للقصة بوصفها جسماً مستقلاً عن الأجناس الأدبية النثرية الأخرى ومدى وعيهم بمفهوم القصة من خلال سؤلهم بعض أشكاله التي عالجوها عرضاً أم قصداً. والنقاد الذين عوملوا بالنثر لم يعرضوا للقصة جسماً أدبياً شاملاً مثله مثل الخطابة وصناعة الرسائل، فمنهم من أعمل ذكره تماماً، ثم حصره في مفهوم حرثي، ومنهم من أشار إلى بعض أشكاله بمثابة أعمال يعيها وعلى الرغم من أن بعضهم حاول أن يصح نعرها لبعض هذه الأشكال، فإنه لم يوجد واحد من هؤلاء اهتم بحصر أشكال القصة، في الوقت الذي أعتنى فيه معظمهم بحصر أشكال النثر.

لكن المؤلفة بعد استقرانها لموقف النقاد من القصة رأت أن معالجتهم للإشكالية تمت على جانبيين شاملي ومكتوب. ولذلك فقد حرصت

الفصل الثاني لدراسة القصص الشعاعي مبيحة أركانها ومن خلالها تحت دراسة الفصل . وهي

( القاص ، المادة القصصية ، المتلقي ) ووجدت المؤلفة من خلال قراءة النصوص العديدة أن نظرات النقاد تركز على موقف رسمي عام سائد من القاص في المجتمع العربي الإسلامي منذ وقت مبكر ، بمثله المحدثون والفقهاء والعلماء وأصحاب السلطة السياسية فنظرة هؤلاء النقاد حسب رأي المؤلفة - تعبّر عن السلطة الأيديولوجية المسيطرة في المجتمع العربي ، حيث فرضت - صورة ثابتة للقصّ وما ينبغي أن يقصّ ، وقد تحدت معالم هذه الصورة في بعض المصادر التاريخية القديمة فضلاً عن كتابات بعض رموز هذه السلطة من المهتمين بالقصّ والقصاص.

وكان الفصل الثالث محصفاً للكيفية التي عمّال بها النقاد القديم للقصص المكتوب من خلال ثلاث مدارج هي النص القصص والواقع ، وثانيها النص القصص كقول لقوي سارد ، والأخيرة مكانة القص وأهميته .

ويرى المؤلفة أن مكانة القصص المكتوب قد تحوّلت بالنسبة للأدب الرسمي النثري خاصة الكتابات البيروانية ، كما تحدت بالنسبة للمعارف الأخرى التي وصفت في سياق المقارنة معها أيضاً من سياسة وفقه وتاريخ ومن هنا تحدت قيمته قديماً الأديب دائماً ، وبهذا يمكن أن نعلم كيف أمتهر القصص كما يمكن أن نفهم سبب دفاع مبدعي القصص عما يقدمون واعتبارهم المسبق عنه مع الحرص على إثبات الفوائد العملية والنفعية التي يقدمها القصص .

وتقف المؤلفة في خاتمة الكتاب على النقطة التي ابتدأت بها مستنتجة التأثيرات التي كان لها التأثيرات الواضح في الإنتاج الأدبي في العصر الحديث .

# دراسات نقدية في الأدب الحديث

## مقالات المستنينات

تأليف : عزيز السيد جاسم

الهيئة المصرية العامة للكتاب

القاهرة : ١٩٩٥

لقد حتمت طبيعة التجربة الأدبية أن يأخذ النقد الأدبي سمات حصارية وناحية كثيرة ، فبعد أن أصبح الأدب مصدراً للعكر الإنساني المتفاعل مع الواقع ، صار حتى نصيب النقيص و الجمالية تابعاً من يشه المجتمع . ولهذا فالنقد ليس **موقفاً من النص** يستخلص من الذوق الذي لايعتمد كثيراً على مهج واضح بل صار له مذهب مسيحية فصيح عنها المقاد حيد عررو عن موافقهم من الحياة فبنوا إسماءاتهم الفكرية والسياسية والدينية والأخرى هذه الإسماءات التي رسمت مذهب نقديه ومدارس أدبية جديدة كاتب تتخذ مناحل علمية في تحليلها النص الأدبي عدم تريد تحديد قيمته الفنية ومكانته الجمالية والنقد المعاصر إذن - يعصع إلى أدواق متحصصه بهتم بالفكر والحصارة والسلوك وإيجاد نظرة مستقبلية تستند حركتها إلى مجموعته الماهج النقدية التي إعتمدت التعويم الأدبي والتعليل النقدي والتحليل الفني باحثه عن جوهر لعمل الأدبي .

إن هذا الكتاب الذي يعتمد فيه المؤلف إلى دراسة واقع الأدب المعاصر ، يبدو مسجماً إيجاباً كبيراً مع حركة النقد كما هي عليه هذه الأيام في مداخل النظرية الأدبية ، فعليه عاينه بأركان متباينة من هذه الاتجاهات التي يكتب فيها النقاد الآن ولما يرألوا يكسبون ، ويكتسب هذا

الكتاب أهميته في الحضور الذي تسجله المقالات التي كتبت في ستينيات هذا القرن ، إذا لم تتمحض تلك الفترة عن نقود عُرِف عنها هذه الفاعلية النقدية وهذا الكم من الوعي المعرفي الذي يستفيد منه المؤلف كثيراً في صياغة أطره النظرية . ويمكن أن يجد القارئ قائلات مشيرة بين التأسيسات التي يبلورها المؤلف وبين المنطلقات المستجدة في حركة النقد العالمي المعاصر في اهتماماته بالأنساق الفكرية والمعرفية والاجتماعية والأخرى ، هذه التعاتلات التي تغري الناقد المقارن لكنها لا تعضد فاعلية التأثير فيبن إنطلاق النظرية الأدبية وبين كتابة هذه المقالات سنوات لم تكن النظرية تستوي بعد إتجاهها له اهتماماته ولديه آلياته الخاصة وحفرياتة الفنية .

في مقدمة الكتاب يحدد المؤلف إتجاهه في البحث ، ويعرض للقارئ إشكالية النقد المعاصر في إعتياده على الأطر المنهجية الجامدة التي ترتبط بالعقل ناتية عن الفهم الإنساني ، فيرفض المؤلف هذه الإتجاهات معتقداً أن المسائل المتشعبة والمتفرعة عن التمهيج النقدي قد زيفت حضارة الإبداع ؛ إذ إن التنظيم المنهجي في مدارس الأدب الذي كان في البدء توسعاً يمتد للإحاطة بحركة التاريخ أضحي قيداً للتاريخ ، ولعل هذا الجانب في الرفض بذكرنا بما عمدت إليه الإتجاهات المعاصرة التي عكفت على تبين الإنساني وتبني مواقف منه كما هي لدى رواد مدرسة التلقي أو إسهامات ميشيل فوكو في هذا الجانب حيثما رفض التقسيمات المتداولة في المساحة النقدية التي كانت تتعايش معه .

ويقسم الكتاب إلى ثلاثة أركان ، يهتم الأول بنظرية الشعر ، فالمقال الأول يرى أن « الشعر ثورة مستمرة وتحطيم كلي لحواجز اللغة ... فالروح الشعرية تسعى إلى إذابة الفروق بين ( الكلمات ) و ( المعاني ) ، فيذكرنا هذا بما عرضه إليوت في ( تحدي اللغة ) عندما ذهب إلى زحزحة مواقعها لأنه كان يعتقد أن الصراع يكمن بينه وبين قصيدته . كما أنه

- أي هذا المدخل اللغوي - يذكّرنا أيضاً بالفكرة التي يشها أصحاب الإنجاء الأسلوب في النظرية عندما رأوا أن الأساليب أنواع من الأنماط اللغوية وحيث تتعلق بالسباق ، فإنها تتحدى بصورة مطلقة فكرة أنواع النصوص .

على أن الشاعر الذي لم يتحرّر من سلطة اللغة يعيش كما يرى المؤلف - تناقضاً واضحاً ، ففي حين يوهنا الشاعر بتحرّره النهائي من الأشياء الدائرة به ، وانتقاله إلى عالم جديد يزدهي صفاء وبهجة ، فيرتب لنا صوراً تعكس عالمه الذي إختفى به ، ولكنه يصدّنا عندما يعود من جديد ويرتقي في حضن الأشياء .

لكنّ المقالات التالية ( الشعر والزمن والموسيقى والشعر والجنس / الشعر والرقص / الشعر والمحرّر / الشعر والجذور ) تمثل إستباقاً بينا لاهتمامات ما بعد الحداثة في الغرب الذين رأوا أنّ الشعر والأدب بخاصة يتسع للفتاء والسيئما والرقص ، في حين تهدد نظريته في الجنس ، والمحرّر والجذور قريبا من اهتمامات النقاد المعاصرين الذين شككوا على دراسة قصيدة النثر الفرنسية ومكوناتها والمؤثرات فيه كما عرضت لها سوران بيرنار في كتابها ( قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا ) .

وفي القسم الأوّل أيضاً مقالة أخرى عن ( ارستقراطية الشعر الحر ) يدرس المؤلف من خلالها علاقة النصّ بالقارئ ، ففي حين يستعرض الإتهامات الموجهة للشعر الحر لدى العرب في أنه معزول ومحصور ضمن نقر محدود ومجرد من الشعبية ، ويردّ عليها في تبين أن عدم التفلغل الجماهيري ليس نقبصة تؤخذ على الشعر الحر وإلا لكان علينا أن نسط على - النظرية التسيبة - وعلى الكثير من الإنجازات العلمية التي تستفيد منها الناس ولا يدركها إلا المتخصصون .

وهذا الفصل يمكن أن يكون مدخلاً طريفاً لنظرية التلقي في الوسط

العربي ، هذه النظرية التي رأى فيها الدكتور عز الدين إسماعيل إمكانية يمكن أن تعثر عليها في أدبنا العربي : مفهوم الشغرات التي تنشأ في النص بسبب عدم الوضوح لدى إيجاردن ولدى بقية رواد الفلسفة الظواهرية، يمكن أن تكون هي نفسها ما يريد به عزیز السيد جاسم عندما يتحدث عن الغموض والإبهام في الشعر الحر وعن الفجوات التي تحتويها القصيدة وعلى القارئ أن يقوم بعملية التوصيل الذهني بينه وبين النص.

لكنّ المقال الآخر ( العوامل في تزييف الشعر الحديث ) يشير جانباً مهماً عندما يعلّق على اهتمامات القصيدة المعاصرة التي يراها المؤلف راغبة في إثارة لذة خاطفة أو تجاوب سريع ووقتي وزائل مادام الشاعر يمثل وضعاً برجوازيّاً .. ويمكن أن يكون هذا الجانب والعرض التطبيقي الذي يسم فيه المؤلف مجموعة من الشعراء المعاصرين ، قريباً بما يطرحه رولان بارت في ( لذة النص ) عندما رأى أن التكرار أحرار في ربط النص بأنصاف من المعنى ، وفي تجاهل مقصد المؤلف .

ويأتي في القسم الأول بقراءات نقدية لقصائد مجموعة من الشعراء هم بلند الحيدري وسعدي يوسف وعبدالرحمن طهمازي .

في حين يهتم القسم الثاني من الكتاب بالجوانب الفكرية والاجتماعية التي لها علاقة بالأدب ، ففي حين كان سارتر يسأل في كتابه الشهير ( ما الأدب ) يظهر عزیز السيد جاسم في سؤاله ( لمن يكتب الأدب؟ ) دارساً علاقة الأدب بالمجتمع وما يمكن أن يقدمه الأدب إلى الوضع الإنساني . ويرى السيد جاسم أن الأدب يكتب للإنسان ، وإن عليه أن يكون ملتزماً بالقيم الفنية والجمالية والحلقية التي تجد الإنسان . ويسأل المؤلف أيضاً عن ( أخلاقية الروائي ) و ( نظرات في الأدب الوجودي ) مركّزاً على العلاقة بين الذات والمجتمع ، وإذا كان الأدب الوجودي في أوروبا يظهر نتيجة للقلق لبسأل الإنسان نفسه : من أنا ؟ وإلى أين أسير ؟ فإن العالم العربي ظهر فيه الأدب الوجودي والتقسيمات



والمظالم كما في ( الحى اللاتى ) لسهيل إدريس وأقاصيص الصمت والمطر لحليم بركات والمهزومون لهاني الراهب وجيل القدر وثائر محترف لمطاع صفدي ، كل ذلك لم يكن حسب المؤلف إلا بلورة للفردية والهوس والتحلل والإذابة . فهي قفزات مبدعة لكتّنها مع ذلك ذات أهمية ملغاة لأنها لم تصدر عن بصيرة ثابتة متطلعة مستطلعة كاشفة .

والأدب الوجودي لدى المؤلف يمكنه أن ينتقل إلى مكانة أروع بطريق واحد هو طريق التشيئ بحرية الإنسان .

وجاء القسم الثالث معنياً بالأدب الأجنبي وتتحصر عنايته في مجال الرواية ، يعرض المؤلف في المقال الأولى لرواية كولن ولسون ( الشك ) قارناً من خلال هذه الرواية التوترات الفكرية التي اصطنعت بها الرواية مع التأكيد على الاثارة التي تحققها بوصفها نعتاً أدبياً . وتقوم المقامة الثانية بدراسة كولن ولسون أيضاً من باب ( المنتمي ) باحثة عن إثنائية كولن ولسون ليجد قسماً إن ولسون ليس محتجباً ، ولكنه اعتمد على ثقافته الغزيرة ومطالعاته وما قلده لا يحمل طابع الشرح والتوضيح بل إنه خلق إلتباسات كثيرة في حقل الفكر الذي يعتمد على التنظيم والمنهجية وال ضبط الجدلي .

وكان ( أندريه جيد ) في مقال آخر موضوعاً للبحث عن التفرد والإغتراب في مفهومه عن القتل كونهم أكثر الناس قسبلاً وإثباتاً لفرديتهم ولكتّنها الفردية الحبيشة - لدى المؤلف - الذي يراها أنها تعبت وتخلق التمزق في أنسجة الحياة وستنها وإن صبيحة جيد يجب ألا تكون للمرء أحزان شخصيته وإنما يجعل من أحزان الآخرين أحزانه بطريقة يستطيع معها أن يغيرها ، ويرى السيد جاسم في هذا أن الإيمان الذاتي الواعي والظن بوصلنا في النهاية إلى الإلغاء اللاشرطي للذات .

وتهتم المقالات الأخرى بـ ( فوكشر وكازنترافي وإليوت ) من حيث علاقة هؤلاء بالقيم والمفاهيم الاجتماعية .